المؤثرات الإيقاعيّة
فى لغة الشعر

دكتور
ممدوح عبد الرحمن
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

١٩٩٤

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير - إسكندرية
ت : ٤٨٣٠١٦٣

إهـــــداء

إلي معلمتي الأصيلة السيدة/ جليلة حسنين منصور التي عملتني أبجديات الحياة والمعرفة وشمعتي التي تضئ لي السبيل بعد أن أظلمت عيناي وعوني وساعدي يوم لم ينفعني جهدي واجتهادي وكهفي الذي أخْفِي فيه ضعفي عن أعين الناس وصديقتي بعد أن دفنت اصحابي في التراب وشراعي الذي يشق لي الاجواء بعد أن ضاق الزحام بمنكبيَّ ومركبي الذي يقلني بعد أن ضاق الطريق بقدمي فعُدْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ رِجلِ صَحِيحَةٍ.

ورِجل رِمَي فِيها الزمانُ فَشُلَّتِ

وكُنْتُ كَذَاتِ الظلع لمَّا تَحَامَلت

عَلَي ظلعها بَعْد العُثَارِ اسْتقَلَّتِ

بسم الله الرحيم الرحيم

(١) الحمد لله رب العالمين وصلي الله علي سيدنا محمد ومن تبعه بإحسان الي يوم الدين ورحم الله أستاذنا العلامة الجليل الدكتور عبد المجيد عابدين وطيّب ثراه.

لقد كانت بعض الدراسات والمعالجات النصية منطلقا لهذا البحث فقد لاحظ الباحث شيوع بعض التفسيرات المتعلقة ببعض الظواهر اللغوية والايقاعية ووجد أنها تستمد التفسير من مسّميات بعض المصطلحات العربية القديمة التي تتصل بالحركات الاعرابية من ناحية وبالمصطلحات العروضية من ناحية أخري كما وجد أن هناك علاقة غير ثابتة تعقد بين مسميات هذه المصطلحات وبين السياق الذي وردت فيه الظاهرة اللغوية او الايقاعية المراد تفسيرها وغالباً ما تعلقت او تطابقت دلالة المصطلح مع دلالة السياق والحقيقة أن أغلب هذه الظواهر يمكن تفسيرها تفسيرات أخري تعتمد علي الاستخدام اللغوي نفسه الذي يسلكه الشاعر.

والحقيقة ان هذه الفكرة تبدو متأثرة الي حد كبير بفكرة عقد علاقة بين الاوزان الشعرية وبين المعاني والمضامين التي صيغت عليها، تلك الفكرة التي ضمنها حازم القرطاجنّي كتاب (منهاج البلغاء وسراج الادباء) وتحمس لها كثير ممن جاءوا بعد حازم وبعض المحدثين، كما رفضها ايضا بعض المحدثين، وعاد الباحث بهذه الفكرة مقابلا إياها بما أثر عن مباحث فقة اللغة تلك التي سجلها ابن جني وابن فارس وغيرهما حيث عقدوا علاقة طبيعية بين الاصوات وبين المعاني مقررين أن بعض الصيغ بصوامتها وحركاتها تحاكي دلالاتها، وترددت الفكرة ايضا عند البلاغيين حيث جعلوا للحروف العربية قيمة بيانية وارتبط ذلك بمسائل اخري تتعلق بمبلغ فصاحة الكلمة وشيوعها في التراكيب المستساغة.

وناقش الباحث ما ورد من قضايا في الدراسات النصية الحديثة فلقد تحولت

هذه الدراسات إلى موضوع جديد علي العروض العربي وهو تسخير العروض التوليدي او البنيوي بما يتكون من متحرك وساكن واسباب وأوتاد الي ما بحثه المحدثون من محاولة الوصول الي دلالات من خلال الابنية العروضية، سواء دلالات نفسية كما عند د. عز الدين اسماعيل في التفسير النفسي للأدب أو د. عبد المجيد عابدين في كتابة محاضرات في علم اللغة الحديث، حيث مزج بين استشفاف المضامين النفسية للشعر من خلال الوزن ونوع البحر والزحافات والعلل وانواع المقاطع وإختيار الصوامت والحركات من كسرة وفتحة وضمة وبين تطبيقات اخري في اللغة منها. نسبة البيت لشاعر معين يستخدم ميزة اسلوبية محددة تتوافر في هذا البيت، اضف ذلك الي محاولة توفيق الاشطر التي يشك في امر نسبتها الي شاعرين من ناحية، ومن ناحية اخري معرفة من اللذي اقتبس من الاخر شطره والذي عرف في النقد القديم باسم قضية السرقات الشعرية.

وتلك وسائل وأدوات عمل حديثة استعين بها في معالجة بعض قضايا التراث، فبيّن الباحث موقفه منها كما اظهر بعض نقاط الضعف فيها واقترح الاستعانة بوسائل معالجة حديثة ايضا كالنبر الذي ضمنه المحدثون مباحثهم لكنهم لم يقترحوا له دوراً وظيفياً في معالجة قضايا التراث الشائكة من ناحية وفي استبطان النسج الصوتية لأبيات الشعر من ناحية أخري، والصوت يكتسب صفته مما هو جار في النفس فعلا فليست هناك حركات أو مقاطع محزنة أو مبهجة بذاتها فإن تأثير صوت الكلمة يختلف تبعا للانفعال الذي هو موجود فعلا. ولكنه يختلف ايضا تبعاً للمعني. فان ما يرجع الي العادة أو الي روتين الاحساس من ارتقاب الصوت، إنما هو جزءٌ من التوقع العام. فموافقة النحو، وضرورة إكمال الفكرة، وحالة القارئ من الحدس لما يقال. وإدراكه في الادب التمثيلي لفعل المتكلم، ومقصوده وموقفه، وحالته النفسية بوجه عام - كل ذلك، وكثير غيره معه يجب أن يدخل في الحسبان أن تأثير الصوت يتحدد بالظروف التي يندرج فيها أكثر بكثير مما يتحدد بالصوت نفسه. وكل هذه التوقعات تكوّنّ شبكة محكمة النسج، والكلمة التي تتمكن من إشباعها جميعا في وقت واحد جديرة بأن تعد كلمة

موفقة. ولكننا يجب ألا ننسب إلي الصوت وحده فضائل تعتمد علي عوامل كثيرة أخري، هي مكونات البيت الشعري جميعا التي تستهم في إنتاج المقصود.

واشتمل هذا البحث علي ثلاثة فصول، الأول يتضمن فكرة المعاني التمثيلية ودورها في الايقاع تلك المعاني المبنية علي أصداء الأصوات، والفصل الثاني يتضمن فكرة دور الايقاع في المعاني الوظيفية وهي الدلالات المستمدة من حصيلة المكونات اللغوية للبيت أو النص أما الفصل الثالث فيتضمن نصوص ومعايير تختلف باختلاف النصوص من ناحية وباختلاف المحللين من ناحية اخري وفي نهاية البحث خاتمة ونتائج.

وبعد فالباحث مدين لكن من أفاد منهم علمياً ومن أسدوا اليه خدمات تتعلق باخراج البحث والله من وراء القصد وهو نعم المولي ونعم الوكيل.

د. ممدوح عبد الرحمن

مدرس العلوم اللغوية - الاسكندرية

الفصل الأول

الإيقاع والمعاني التعقلية

(١) إن اختيار الشاعر لألفاظه ولأغلب العناصر اللغوية الداخلة في ايصال تجربته الي المتلقي لا يمكن تبريره إلا من خلال تصورنا لوقع تلك المكونات مع ايقاع عواطفه. فنحن نجد غالباً في مكونات النصوص الشعرية أن جرس الالفاظ وبنيتها - أي ما نسميه عادة بشكل القصيدة، مفرقين بينه وبين محتواها - هما اللذان يبدو ان في التأثير وعملية التأثير هذه تعمل بدورها بطريق غير مباشر في المعاني التي تفهم من الألفاظ. بل ان المدلول المباشر لمعظم الالفاظ خصوصاً في الشعر مدلول مفعم بالاحساس، ونحن نستطيع أن نفهم منها معي شئنا مدلولات شتي. والمدلول الذي نُودُّ ان نختاره هو المدلول الذي يوافق الدوافع التي ولّدها شكل الشعر فينا [١]، ويحدث الايقاع الشعري اثره بفضل صلات تبدو واضحة - وإن اختفت احياناً امام النظر العاجل - بين الالفاظ ومعانيها والوزن عنصرُ جوهري من عناصر مكونات الشعر يضاف إلي المكونات الاخري التي تشكل ايقاعه، يقول ابن طباطبا العلوي "واجب علي صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله اليه، مستدعيه لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه، فيحسه جسما ويحققه روحاً، أي يتقنه لفظاً ويبدعه معني، ويجتنب اخراجه علي ضد هذه الصفة فيكسوه قبحاً ويبرزه مسخاً، بل يسوي اعضاءه وزنا ويعدل أجزائه تأليفاً ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقة اختصاراً ويكرم عنصره صدقاً .. ويعلم أنه ثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أولّه"[٢]

---

(١) انظر ريتشاردز: العلم والشعر، وترجمة د. مصطفي بدوي صفحة ٢٩ الناشر الإنجلو المصرية.

(٢) عيار الشاعر - ابن طباطبا العلوي صفحة ١١٢ وصفحة ١٢١ ت د. طه الحاجري ود. زغلول سلام مصر سنة ١٩٥٦ الناشر: التجارية.

والايقاع يعد عنصراً من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر الي المتلقي، لكنه في الحقيقة ليس عنصراً منفصلاً عن العناصر الاخري بل هو متغلغل في مكونات البيت الشعري جميعاً، نجده في الحركات والصوامت والمقاطع بل وفي اجزاء الوزن، كما يمكن ان يتشكل في النبر سواء الذي وقع علي التفعيلة وهو ما يعرف بالنبر الشعري أو ما كمَنُ في الوحدة اللغوية وهو ما يعرف بالنبر اللغوي الذي تحدد مواضعه في مقاطع معينة من الصيغة الصرفية.

والحقيقة ان الدراسات النصيّة الحديثة خصوصاً الاسلوبية منها التي تشمل تحليل عناصر العمل الادبي والنص الشعرى بخاصة ركزت علي الجانب الايقاعي بل جعلته منطلقاً من منطلقات البناء اللغوي النصيّ. تبدأ النص بتحليل هذا العنصر مع عقد الصلة بينه وبين الدلالة، أضف ذلك الي أنها في تحليل باقي مكونات النص الشعري كثيراً ما تستند إلي الجانب الايقاعي في تفسير تردد صيغ وتراكيب خاصة في العمل الشعري.

فقد انطلقت الدراسات النصيّة من مسلّمة هي ان القصيدة بنيه تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات، وأنّ لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات متميزة عن غيره، فإنه يجب تحليل كل عنصر علي حدة وتخصيصة بالوصف، والعناصر هي:-

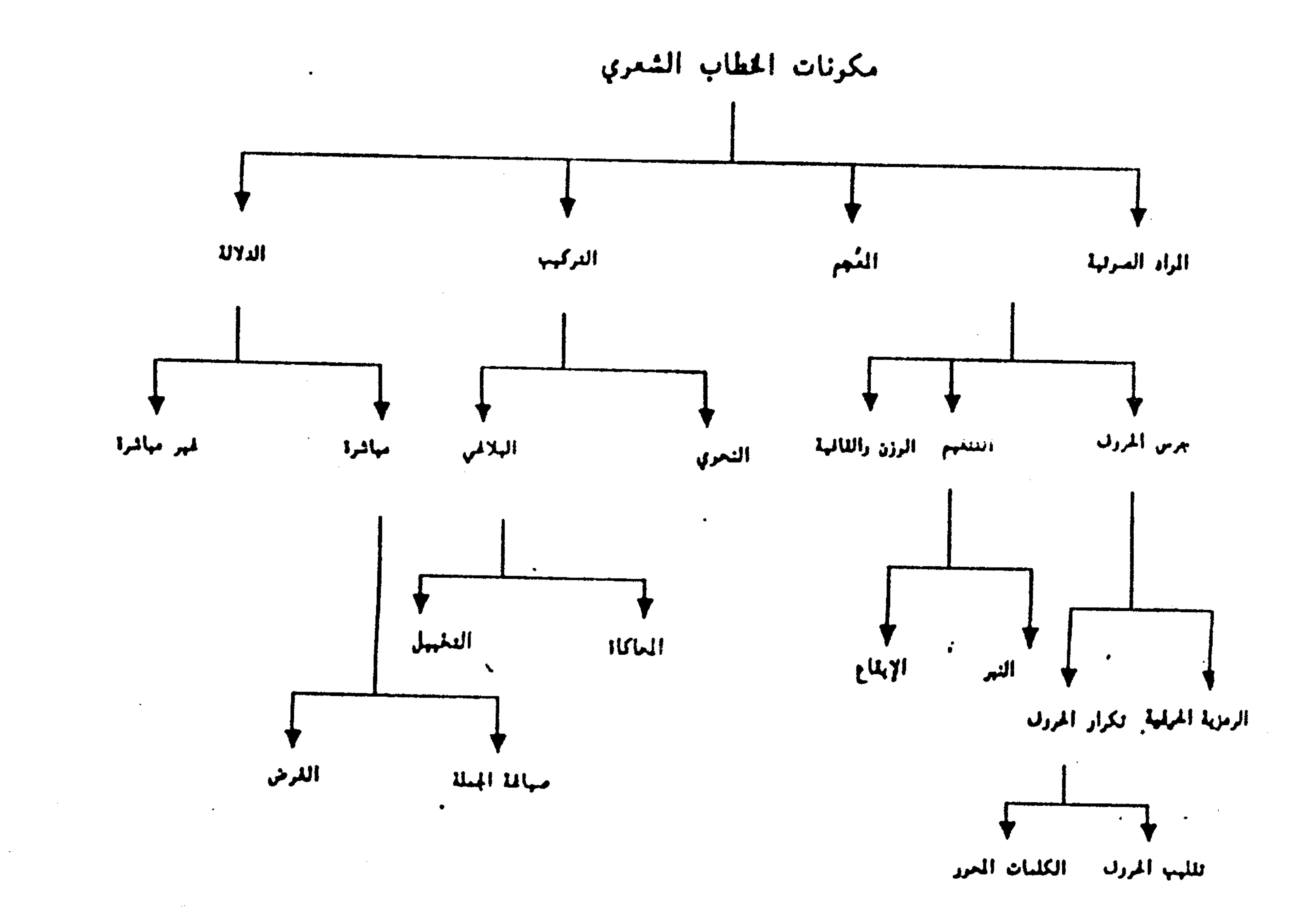
١- المواد الصوتية.

٢- المعجم الخاص.

٣- التركيب.

٤- الدلالة.

والحقيقة ان الايقاع بعامة يعد جوهراً في تردد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص، فالفروق والنسب في العناصر تشكل إيقاعاً، هذا بالرغم من تصنيف عنصر الايقاع ضمن المواد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصراً



مكونات الخطاب الشعري
المادة الصوتية
المعجم
التركيب
الدلالة
جرس الحروف
التنغيم
الوزن والقافية
النحوي
البلاغي
مباشرة
غير مباشرة
الرمزية الصوتية
تكرار الحروف
النبر
الإيقاع
المحاكاة
التخييل
صياغة الجملة
الغرض

من عناصر الخطاب الشعري.

ولقد اهتم المحدثون بالمناهج وأدوات العمل المساعدة الحديثة فطبقوها في مجال الإيقاع، ومن هؤلاء ابراهيم انيس في كتابة "موسيقي الشعر"، وعلي حلمي موسي في كتابه "احصائيات جذور معجم لسان العرب" (باستخدام الكمبيوتر[١]. وقد رد. ابراهيم أنيس اسباب عسر النطق إلي عاملين اثنين: أولهما الجهد العضلي، وثانيهما قلة الشيوع[٢]. والحروف التي تحتاج إلي جهد عضلي هي: حروف الحلق، وحروف أقصي اللّسان، وحروف وسط اللسان، وحروف الاطباق، وهناك كلمات تكون فيها بعض الصعوبة وهي: جميع الكلمات التي كثرت حروفها، وما تضمن حرفين مما يحتاج الي جهد عضلي والحروف الرخوة، وما كان مخرجة اقصي الحنك، والحروف المهموسة.

وأغلب ما جاء عند ابراهيم انيس اكّدته داسة علي حلمي موسي. فالحروف المهموسة (حثة شخص سكت) نسبتها المئوية ٤٥٢ و ٣٠٪ ونسبة الحروف المجهورة ٥٤٢ و ٦٩٪ هذا من حيث النسبة العامة، وأما من حيث التخصيص فهناك عدة أحرف مجهورة هي التي تتردد كثيراً وهي (ر، ل ، ن، ب، م، ع، ت، د ، ج). وأما في غير هذه الحروف فهناك تداخل. فقد يتردد المهموس أكثر من المجهور، والعكس حاصل أيضاً. كما أن الحروف الشديدة نسبتها المئوية ٤٥٤ و ٣١٪ (ر، ق، ط، ب، ج، د ، أ، ت). ونسبة الحروف المائعة ٧٨.ر٣٣٪ (ل، م، ن، ر، ع). وإذا ما راعينا عدد الحروف في كل مجموعة يظهر لنا أن الحروف المائعة أكثر ترددأ، تليها الحروف الشديدة فالحروف الرخوة، وقد استثمرت نتائج هذه الدراسات في الاستفادة من مدلولات تردد نسبة مكون إيقاعي معين بحيث يمكن تفسيرها وتبرير ورودها وفقاً للمعطيات التي حصلت عليها من هذه الدراسات

---

(١) صدر الكتاب بالكويت ١٩٧٢.

(٢) ابراهيم انيس "موسيقي الشعر ص ٢٨ الإنجلو المصرية.

وعقد صلة بين تردد هذه المكونات وبين قبول المتلقي لها من ناحية وميول الباث لإختيار هذه الانواع بصفة خاصة من ناحية اخري.

وهذا ما سنعرض له عرضاً مفصلاً في الفصلين التاليين:

والحقيقة إن مبحث عقد علاقة بين الأحرف والصيغ بين القيمة البيانية لها قال به المحدثون كما أقرّه علماء البلاغة وفقة اللغة العرب، فهناك كلمات تختلف في اللفظ وتشترك في المعني، وهناك ألفاظ أخري تشترك في اللفظ مع الاختلاف في المعني. لكن معظم الدراسين الغربيين يكاد يسلم بأن الجناس بأنواعه المختلفة يعزز الصلات المعنوية التي تربط بين الوحدات المعجمية، فجاكبسون" يري أن تعادل الاصوات يتضمن تعادلاً معنوياً بدون نقاش"(١).

وقد اعتمدت نظريات حديثة في تحليل النصوص الشعرية كنظرية تحليل الدوران علي فكرة أن الايقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره فقد يكون الايقاع هادئا مطمئناً موحياً بالسلامة او الحزن او الكآبة وقد يكون متغيراً حاداً يوحي باضطراب النفس بل قد يبدأ البيت بإيقاع هادئ مطمئن لا يلبث أن يتصاعد فيصير مفاجئا حاداً وقد يختلف إيقاع بيت عن آخر في قصيدة واحدة، وقد ارتبط ذلك بحالة انتظام عبارات البيت عروضيا أي بترتيب تفعيلات البحر الذي وردت عليه القصيدة، لكننا عند فض عقد البيت في حالة وجود جمل اعتراضية لا نستطيع أن نرصد درجات التصاعد والحدة او الانخفاض بين عبارات البيت الواحد أو بين بيتين أو ثلاثة في حالة امتداد الجملة الشعرية واستطالتها نتيجة تعلق قافية البيت بالذي يليه فيما يعرف باسم ظاهرة التضمين عند العروضيين (٢). علي ان تكون هناك جمل اعتراضية كما في بيتي كُثَيِّر عزة:-

---

(1) R. Jakobson Essais de linguistique gérnérale, paris, Minuit P. 235 C. K. Orecchioni P. 40.

(٢) هناك ألوان أخري من التضمين كتضمين أجزاء من بيت شعري أو بيت كامل في قصيدة شعر آخر أو تضمين فعل معنى فعل اخر.

وإني - وتهيامي بعزة بعدما تخليت مما بيننا وتخلتِ

لكالمرتجي ظل الغمامة كلما تبوأ منها بالمقيل اضمحلتِ

وفي هذه الحالة لابد من الاعتماد علي عنصر إيقاعي بديل يمكن به مقارنة الوحدات التركيبية المستخدمة الي تكون الجملة الشعرية ببعضها خصوصا أنه في كثير من الشواهد سوف يعاد ترتيب الجمل الشعرية وقد يصبح في هذه الحالة التركيب الذي يمثل قمة تصاعدية من حيث الحركات والصوامت والمقاطع غير تصاعدي إذا ما تغير موقعه بالنسبة لعبارات البيت الشعري. وقد اتجه بعض الباحثين الذين تأثروا بدراسة العروض الأجنبي الي تبني نظرية النبر في الشعر العربي مما دفع شكري محمد عياد إلي الرد عليهم معتبراً الشعر العربي شعراً كميا (١) ومعني كمي أنه يقوم علي التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة (٢) وذلك لما تلعبه حروف المدمن تغيير في المعني (٣) ولكنه في نفس الوقت لاينفى النبر بتاتاً لأن إيقاع الشعر يقوم علي دعامتين من الكم والنبر(٤).

علي أن ابرز المدافعين عن الاتجاه النبري في الشعر هو كمال أبو ديب الذي كرر عدة مرات ان النبر هو الفاعلية الأساسية في ايقاع الشعر (٥) وقد ناقش وجادل ووضع مسلمات وفرضيات ليبحث علي ضوئها فانتهي الي قوانين للنبر (٦) وقد قسم النبر إلي قوي وضعيف فالبسيط مثلا يكون فيه النبر القوي علي حرف

---

(١) شكري محمد عياد موسيقي الشعر العربي القاهرة دار المعرفة ١٩٦٨.

(٢) المرجع نفسه ص ٩٨.

(٣) المرجع نفسه ص ٤٦.

(٤) المرجع نفسه ص ٥٥.

(٥) كمال ابو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي بيروت ط.١٩٨١.

(٦) انظر مثلا ص ٣٣٧.

الفاء من (مستف) والخفيف علي النون من (علن) ويكون أيضا علي الألف في (فا) والضعيف علي النون في (علن)، وقد حاولنا ان نجعل للنبر دوراً وظيفياً من خلال مناقشة الأسس التي قامت عليها نظرية تحليل الدوران وسيتضح ذلك تفصيليا في الفصل الثاني.

والشاعر يعمد الي نظام خاص في تركيب المفردات مبتغياً شحن الوحدات التركيبية بقدر كبير من المعاني يسهم في إيصال وإنماء تجربته، فراراً من المألوف المعهود في نظام النثر، وأدي مثل هذا إلي أن شهدنا للشعر صفة خاصة في ترتيب كلماته، واصبحت تلك الصفة بحق أحد معالم الشعر. وقد عني نقاد الادب في أوربا بالحديث عنها وتوضيحها في دراساتهم، والعجيب أن تُنْقَل نتيجة هذه الدراسات لتطبق ويحكم بها علي اشعار كتبت باللغة العربية في بيئة ومجتمع عربي يتسم بظروف خاصة كما أن لغته تتسم بمجموعة من الخصائص تختلف تماما عن مجموعة اللغات التي كتبت بها الدارسات الأوربية الحديثة.

وللغة نظام، لكن الشاعر لا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حداً معيناً لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص. فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية، وبقدر ما تعين علي الفهم والافهام.

(٢) لكل بناء لغوي دلالة ترتبط بهذا البناء فتزيد بزيادته وقد تنقص احيانا بنقصان وحدات هذا البناء اللهم إلاّ إن أمكن تقدير تلك الوحدات الغائبة من التركيب أو أمكن تأويل هذا التركيب بحيث يعطي دلالة الوحدات الموجودة وكذا العناصر والوحدات الغائبة. والبناء العروضى بمؤثراته الايقاعية يعد احد الابنية لكنه يختلف عن البناء اللغوي في عدم دلالته وحده علي معني معين إلا اذا ارتبط ذلك بالمادة اللغوية التي صيغت في قالبه أضف إلي ذلك أن غياب أو زيادة أحد المكونات العروضية كالسبب أو الوتد أو الفاصلة ليس له أيضا دلالة مطلقة ناهينا بغياب متحرك أو ساكن أو الاثنين معا فإنه لا يمكن ان نقدر أية دلالة كما هو

الحال في المكونات التركيبية، لكن بعض المحدثين في تحليلهم لبعض النصوص ربطوا بين غياب أحد هذه المكونات وبين دلالة بعينها مستمدين هذه الدلالة إما من المصطلح الذي وضع للظاهرة أو السياق العام للتركيب عاقدين صلة بين ذلك وبين الموضوع الذي يعرض له النص وسوف نعرض لذلك عرضا مفصلا في الفصل القادم.

والحقيقة إن النقاد العرب القدامي تنبهوا الي ما ألمحت اليه في البداية فلم يتورطوا في إصدار أحكام خاطئة عن علاقة أكيدة بين نوع البحر أو مجزوءاته وبين دلالة النص أو الغرض من إنشائه بالرغم من عدم توضيحه لهذا الملحظ، ومن ذلك نصيحة أبي هلال العسكري في الصناعتين للمبتدئ في صناعة الشعر:(١) (وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها علي قلبك، واطلب لها وزنا يتأتي فيه ايرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمة في قافية ولا تتمكن منه في أخري، أو يكون في هذه اقرب طريقا وايسر كلفة منه في تلك، ولان تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجئ سلسا سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجئ وكلاً فجاً ومتجعداً جلفاً) والحقيقة إن المعاني لا تنظم وإنما القصد هنا من المعاني هو مبناها التركيبي الذي نعني به النظم وقد انتبه العسكري إلي هذه الملاحظة الطريفة لكنه جاء بها عن طريق غير مباشر فقد تحدث أولاً عن علاقة الوزن بالمعني ثم هاهو يعقد علاقة بين المعني والنظم وكأن للوزن علاقة غير مباشرة بالنظم فيري أبو هلال أنه من صفات الشعر التي يختص بها دون غيره أن الانسان اذا اراد مديح نفسه فأنشأ رسالة في ذلك او عمل خطبة فيه جاء في غاية القباحة، وإن عمل في ذلك أبياتا من الشعر احتمل ومن ذلك ان صاحب الرياسة والابهة لو خطب بذكر عشيق له، ووصف وجده به، وحنينة اليه، وشهدته في حبة وبكاءه من أجله لا يستهجن منه ذلك، وتنقص به

(١) الصناعتين، ط. علي محمد البجاوي و محمد ابو الفضل ابراهيم، القاهرة ١٩٥٢، ص ١٣٩.

فيه، ولو قال في ذلك شعرا لكان حسنا. هكذا عبّر العسكري. لكن الذي لا شك فيه أن الايقاع يتشكل من مجموع كل من الوزن ومكونات التركيب ويكتسب هذا الايقاع سمات مميزة من خلال طول او قصر المقاطع والحركات وكذا الجمل والصيغ والزان التصرف فيها.

وبهذا يعقد العسكري علاقة ما بين الوزن والمعاني التي تصاغ في قوالبه وهو فيما يلي هذا النص يعقد علاقة أخري بين المعني والتركيب، وعلي هذا فإنه يعقد علاقة غير مباشرة بين كل من الوزن والتركيب. والحقيقة إن الايقاع يتشكل من هذه المكونات معاً، فمن الصوت والكلمة والتركيب تتحدد صورة الايقاع الذي يستغمر غالباً في تبرير بعض الظواهر وتفسيرها من خلال محاور أساسها النحو والمعني والإيقاع.

وهناك إتجاه آخر يعقد علاقة بين الصوت والمعني مستفاد من أبحاث فقة اللغة التي غالباً مالا يشغلها أمر التراكيب بل تركز علي اللفظة المفردة وعلاقتها بالمعني.

وفكرة معني الصوت وتوزيعه ووظيفته داخلة في صلب الدراسة الصوتية للكلمة، أكثر من الجوانب الصوتية الخالصة التي نجدها في علم الأصوات. وكل ذلك يشكل جانبا أساسياً من مباحث الفونولوجي الذي يولي جُلّ اهتمامه الي العناصر الصوتية التي تؤدي إلي اختلاف المعني كالفرق بين نقد، ونقض، وصال وجال علي ذلك فهو علم ينظر الي الاصوات باعتبارها نظام صوتي له معني، أو مجموعة متناسقة من الاصوات ترتبط بعلاقات معينة. وعلي ذلك ايضا يمكن القول بأن النظام الصوتي بهذا المفهوم يتألف في كل لغة من عدد محدود من الاصوات، بحيث تكوّن مجتمعة كتلاً صوتية ترتبط أجزاؤها بعلاقات ووشائج معينة تنشأ من تجاور الاصوات ومواقعها وكونها في هذا الحرف او ذاك، او في هذا المقطع أو ذاك، ومن ثمّ فإن مجموعة العلاقات هذه هي التي تشكل البنية الاساسية لما نسميه الكلمة. وتجعل منها تنظيما وتوزيعاً له إشاراته المتماثلة أحيانا، والمتخالفة

أحيانا أخري، والتي تميز أيضا كلمة عن كلمة اخري في بعض الأحيان ورغم ذلك فإن تمييز هذه الكلمات قد لا يظهر في الكلام باعتباره تياراً مستمراً من الاصوات.

وطبقاً لذلك يمكن تقسيم هذه الكتل الصوتية، او بمعني اخر يمكن تحديد الكلمات عن طريق التمييز بين العناصر الصوتية الاتية، والتي تكون الملامح الصوتية المميزة للكلمة، وهذه العناصر الصوتية هي.

١- الفونيم Phoneme

٢- المقطع Syllble

٣- النبر Stress

٤- التنغيم Intonation

٥- الفواصل Juncturs

فإذا عددنا الكلمة مجموعة من الوحدات الصوتية المؤلفة بطريقة معينة لكي ترمز للاشياء الحسية والافكار المجردة، فإننا في الواقع لا نبعد كثيراً عن الحقيقة. لأن الصوت هو المادة الخام للكلمة، او هو إحدي سماتها الاساسية التي يمكن أن تنحل إلي عناصر اخري.

ولا تستعمل كل لغة الوحدات الصوتية نفسها التي تستعملها اللغة الاخري، لكي تركب منها الكلمات، وإنما تستعمل كل لغة وحدات صوتية مختلفة، وهذه الوحدات الصوتية نفسها التي تستعملها اللغة الاخري، لكي يتركب منها الكلمات، وإنما تستعمل كل لغة وحدات صوتية مختلفة، وهذه الوحدات الصوتية تسمي الفونيمات Phonemes.

ودراسة هذه الفونيمات، وكيفية تركيبها، واتصالها بعضها ببعض، وعلاقتها، بالمقاطع والنبر وغير ذلك، تكون ما يسمي في علم اللغة باسم

الفونولوجي Phonology ويكثر تردد هذا المصطلح بجوار مصطلح فونتيكس Phonetics أو علم الاصوات في مجال الدراسات الصوتية. ولكي نتصور طبيعة الدراسة الصوتية للكلمة، لابد ان نفرق، باديء ذي بدء، بين كل من علم الاصوات Phonetic والفونولوجي Phonology فقد استعمل "دي سوسير" مصطلح Phonetic للدلالة علي ذلك الفرع من علم اللغة الذي يدرس الاصوات اللغوية من الناحية التاريخية واعتبره جزءاً اساسياً من علم اللغة[1].علي حين حدد مجال الفونولوجي بدراسة العملية الميكانيكية للنطق، وعده من أجل ذلك علماً مساعداً لعلم اللغة. أما مدرسة "براج" اللغوية، فتستعمل مصطلح فونولوجي في عكس ما استعمله فيه "دي سوسير" اذ تريد به ذلك الفرع من علم اللغة الذي يعالج الظواهر الصوتية من ناحية وظيفتها اللغوية.

ولذلك يعتبر علماء هذه المدرسة الفونولوجي فرعاً اساسياً من فروع علم اللغة. أما الـ Phonetics فقد أخرجه بعضهم من دائرة علم اللغة، واعتبروه علماً خالصاً من العلوم الطبيعية يقدم يد المساعدة لعلم اللغة[2].

بينما استعمل علم اللغة الامريكي والانجليزي مصطلح Phonology لفترة طويلة، وهو يقصد به دراسة تاريخ الاصوات والتغيرات والتحولات التي تحدث في أصوات اللغة نتيجة لتطورها، علي حين استعمل مصطلح Phonetics في وصف العلم الذي يدرس ويحلل ويصنف الاصوات الكلامية، دون الاشارة الي تطورها التاريخي، وانما فقط بالنظر الي كيفية انتاجها وانتقالها واستقبالها وعلي هذا فالفرعان، اي الـ Phonology و الـ Phonetics عندهما يدخلان في صميم علم اللغة.

---

(١) د. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، الاسكندرية وانظر ايضاً احمد مختار عمر، دار المعارف، ١٩٦٢م ص ٣٧٢ - ٣٧٤، ودراسة الصوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتب، الطبعة الأولي ١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦م ص ٤٤.

(٢) د. احمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، مرجع سابق ص ٤٤.

ومن اللغويين من رفض الفصل بين ما يسمي Phonetics وما يسمي Phonology لان كلا منهما يعتمد علي الآخر في التحليل اللغوي[١]. ووضع بعضهم الاثنين تحت مصطلح Phonetics او مصطلح Phonology [٢].

ومن اجل هذا اللبس الذي يحدث بين المصطلحين، ظهر مصطلح جديد Pho-nemics عند الامريكيين بمعني دراسة الأصوات المميزة في اللغة وذلك كبديل لمصطلح Phonology ، ولكن يعيب هذا المصطلح انه مأخوذ من كلمة Phoneme ، ومما يوهم أن مباحثة مقصورة علي دراسة الفونيمات فقط، بينما هو في الواقع أشمل من ذلك.

وقد استعمل "مارتين" Martinet مصطلحاً اخر بـــدلاً من phonemics هو Phonomatics [٣]

أما الآن فمعظم علماء اللغة يخصصون مصطلح Phonology للدراسة التي تصف وتصنف النظام الصوتي للغة ما [٤]. وقريب من هذا المفهوم تعريف "مارتين" Martinet للفونولوجي بأنه دراسة العناصر الصوتية للغة ما، وتصنيف هذه الاصوات تبعاً لوظيفتها في اللغة [٥].

ومعني هذا أننا في دراسة البنية الصوتية للكلمة نكون أقرب الي الفونولوجي منا الي علم الاصوات Phonetics الخالص، وليس معني هذا استبعاد

---

(1) Crystal, David; Linguistics, Penguin Books, london, 1974 p. 281.

(٢) د. كمال بشر، علم اللغة العام، (الاصوات)، القاهرة دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧١م ص ٤٩.

(٣) د. احمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، مرجع سابق، ص ٤٦.

(4) Hartman, R: R. K. and stork. F. C. Dictionary of language and linguistics london, 1972. p. 157.

(٥) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ص ٤٧.

هذا العلم تماماً في بيان الملامح الصوتية للكلمة، وإنما هذا العلم يضع اللبنات الاولي في مثل هذه الدراسة بما يقدمه من أبحاث وتصورات عن وقائع الاحداث الصوتية لأنه يعالج الاصوات اللغوية كوحدات مستقلة لها مخارج وصفات محددة، كما يبين كيفية النطق بها، وتأثير الصوت في غيره من الاصوات وتأثره بها، دون الاهتمام بمعني الصوت ودون النظر فيه علي ضوء التوزيع والوظيفة، وتحليل المواد اللغوية الي العناصر والمكونات السالفة الذكر وإدراك العلاقة بينها في التركيب المكون لبيت الشعر قد أستُفِيد منه الي حد بعيد في تفسير وتبرير كثير من الظواهر الايقاعية.

ولقد حدد علماء اللغة العلاقة بين اللفظ الذي اسموه بالرمز اللغوي وبين مدلوله بثلاثة أنواع من هذه العلاقات بين الرموز وما تدل عليه وهي:- النوع الأول ويتمثل في العلاقة الطبيعية هذه العلاقة الطبيعية بين الرمز والمعني لا توجد في اللغة الا عند الكلام عن دعوي استدعاء بعض الكلمات لبعض الاصوات، كالفحيح والقضم والخرير والزئير والقضيم والخضم وهو ما يسميه علماء اللغة بالكلمات ذات الجرس المعبر (1) echo words أو onomatopoeic

العلاقة الثانية وتتمثل في العلاقة المنطقية بين الرمز وما يدل عليه والعلاقة الثالثة من انواع العلاقة بين الرمز والمعني هي العلاقة العرفية او الاصطلاحية وهذه العلاقة تتصل باللغة اكثر من النوعين السابقين فالعلاقة بين الكلمة وما تدل عليه هي علاقة غير طبيعية ولا منطقية، وإنما هي علاقة اصطلاحية عرفية.

والحقيقة ان العلاقتين الأخيرتين لا تدخلان في إطار الاستفادة من المكونات اللغوية في تفسير وتبرير بعض الاستخدامات في لغة الشعر، أما العلاقة الأولي فهي تتعلق بما لاحظه علماؤنا من مناسبة حروف العربية لمعانيها، وما لمحوه في

---

(1) Hartmanm, stork op. p. 158. Distionary of language and linguistic. london 1972.

الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية إذ لم يعنهم من كل حرف أنه صوت، وانما عناهم من صوت هذا الحرف أنه معبر عن غرض، وأن الكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حل اجزائها الي مجموعة من الأحرف الدوال المعبرة فكل حرف منها يستقل ببيان معني خاص مادام يستقل بإحداث صوت معين. وكل حرف له ظل واشعاع إذ كان لكل حرف صدي وإيقاع !

وإثبات القيمة التعبيرية للصوت البسيط وهو حرف واحد في كلمة كإثبات هذه القيمة نفسها للصوت المركب وهو ثنائي لا أكثر أو ثنائي ألحق به حرف او أكثر، أو ثلاثي مجرد ومزيد، أو رباعي منحوت، أو خماس او سداسي علي طريقة العرب مشتق أو مقيس.

لكل حال من هذه الاحوال التي تبدو لنا أول الامر ألغازاً معقدة أو طلاسم محيرة، ذكر علماء العرب الأمثلة، واحتجوا بالشواهد التي لا يسهل دفعها فقد مالوا إلي الاقتناع بوجود التناسب بين اللفظ ومدلوله، في حالتي البساطة والتركيب، وطوري النشأة والتوليد، وصورتي الذاتية والاكتساب.

ففي حال البساطة رأوا الحرف الواحد - وهو جزء من كلمة - يقع علي صوت معين، ثم يوحي بالمعني المناسب، سواء اكان في اول اللفظ ام وسطه ام أخره.

فمما وقع في أول الكلمة: صعد وسعد، فجعلوا الصاد لأنها اقوي لما فيه أثر مشاهد يرُي، وهو الصعود في الجبل والحائط، ونحو ذلك وجعلوا السين لضعفها، لما لا يظهر ولا يشاهد حساً، الا انه مع ذلك فيه صعود الجسد، لا صعود الجسم .. فجعلوا الصاد لقوتها فيما يشاهد من الافعال المعالجة المتجشمة، وجعلوا السين لضعفها فيما تعرفه النفس وان لم تره العين[1].

---

(١) انظر الخصائص لابن جني، ج١، ص ٥٥٣، القاهرة: طبعة الهلال، ١٩٩٣.

ومن ذلك قولهم: خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول والرطب، والقضم للصلب اليابس، نحو قضمت الدابة شعيرها[١].

ومن ذلك ايضا: سدٌ وصد، فالسد دون الصد، لان السد للباب يُسد والمنظر ونحوها، والصد جانب الجبل والوادي والشعب، وهذا اقوي من السد الذي قد يكون لثقب الكوز ورأس القارورة ونحو ذلك[٢].

ومما وقع في وسط الكلمة: التاء، والطاء، والدال، في تركيب (ف ت ر) و (ف ط ر) و (ق د ر)، فالتاء خافية مستفلة، والطاء سامية متصعدة فاستعملتا لتعاديهما في الطرفين، كقولهم: قتر الشئ وقطره. والدال بينهما ليس لها صعود الطاء ولا نزول التاء، فكانت لذلك واسطه بينهما، فعبر بها عن معظم الامر ومقابلته، فقيل: قدر الشئ لجماعه ومحر لحمه.

ومن ذلك قولهم: الوسيلة والوصيلة، والصاد اقوي صوتا من السين، لما فيها من الاستعلاء والوصيلة اقوي معني من الوسيلة، وذلك أن التوسل ليس له عصمة الوصل، والصلة، بل الصلة اصلها من اتصال الشئ بالشئ ومماسته له، وكونه في أكثر الاحوال بعضاً له، كاتصال أعضاء الانسان وهي أبعاضه ونحو ذلك، والتوسل معني يضعف ويصغر ان يكون المتوسل جزءاً أو كالجزء من المتوسل اليه، وهذا واضح، فجعلوا الصاد، لقوتها للمعني الاقوي، والسين لضعفها، للمعني الأضعف[٣]

ومما وقع في آخر الكلمة: النضح والنضخ، فالنضح للماء ونحوه، والنضخ اقوي من النضح قال الله سبحانه: "فيها عينان نضاختان" فجعلوا الحاء لرقتها

---

(١) المرجع السابق، ج١، ص ٥٤٩.

(٢) المرجع السابق، ج١، ص ٥٥٣.

(٣) المرجع السابق، ج١، ص ٥٥٤.

للماء الضعيف، والخاء لغلظها لما هو اقوي منه .....

ومن ذلك قولهم: قرت الدم، وقرِّد الشئ وتقّرد، وقرط يقرط، فالتاء أخلت الثلاثة، فاستعملوها في الدم اذا جفّ، لانه قصد ومستخف في الحس عن القردد، الذي هو النباك في الارض ونحوها، وجعلوا الطاء وهي اعلي الثلاثة صوتا (للقرط) الذي يسمع[١].

ومن ذلك قولهم: الخزا في الأذن، والخزاو والاستخزاء في الذل، فجعلوا الواو في الخزا لأنها دون الهمزة صوتا، للمعني الاضعف، وذلك ان استرخاء الاذن من العيوب التي يسب بها، ولا يتناهي في استقباحها، وأما الذل فهو من أقبح العيوب، وأذهبها في المزراة والسبّ، فعبروا عنه بالهمزة لقوتها، وعن عيب الاذن المحتمل، بالواو لضعفها. فجعلوا أقوي الحرفين لاقوي العيبين، واضعفهما لاضعفهما[٢]

وقد استشهد علماء العربية بالأمثلة السابقة علي القيمة التعبيرية للحرف الواحد، وهو صوت بسيط يقع في أول الكلمة تارة، وفي وسطها تارة اخري، وفي آخرها آحيانا، فما جاؤوا بشواهدهم تلك سدى ولا ألقوا بها جزافاً. بل اعتقدوا ان في تقديم ما قدم منها، وتأخير ما اخر، وترتبها علي نحو معين، اسراراً مدهشة، فابن جني يؤكد "أن في تقديم ما يضاهي اول الحدث وتأخير ما يضاهي اخره، وتوسط ما يضاهي أوسطه، سوقا للحروف علي سمت المعني المقصود، والغرض المطلوب[٣] ويمثل لذلك بالمواد (بحث) و(صد) و(جر) فالباء في بحث تشبه بصوتها خفقة الكف علي الارض، والحاء فيها تشبه مخالب الاسد وبراثن

---

(١) المرجع السابق، ج١، ص ٥٥٢.

(٢) المرجع السابق، ج١، ص ٥٥٢.

(٣) المرجع السابق، ج١، ص ٥٥٥.

الذئب، ونحوهما إذا غارت في الارض والثاء للنفث، والنبش للتراب، وهذا امر تراه محصلاً، فهذا التحليل والتأويل مستمد من اثر ذوقي للحروف والمقاطع والكلمات يستند الي مؤثرات بيئية قد اعتادها ابن جني كانطباعه عن اصوات حيوانات بعينها كانت تعيش في بيئته وتصدر اصواتا لها صدي في نفسه قد يكون محبباً وقد يكون كريها الي نفسه ولذا فمسألة الاقتناع بما ورد عن القدماء من احكام عن اللغة وعن مكوناتها لا يليق ان تستمد حرفيا لتطبق علي نصوص بينها وبين العهد الذي سجل فيه ابن جني ملاحظاته شأو بعيد أضف الي ذلك المؤثرات البيئية التي لم يعد المتلقي يعايشها الان ولم يخطئ القدماء كثيراً حين سجلوا هذه الملاحظات فقد اعطوا للظاهرة مصطلح (امساس الالفاظ - اشباه المعاني).

والمصطلح كما تري ليس فيه تأكيد علي العلاقة بين اللفظ والمعني بل هي مس اللفظ بما يشبه المعني وليس المعني نفسه وعند اختلاط هذه الاحرف وامتزاجها وتقلبها في تركيب ثلاثي يتضمن تقاليبها العقلية الستة المحتملة، ولينظر في النهاية الي الحرف الواحد من أحرفها، حيثما كان موضعه منها، علي انه صوت ما يزال بسيطا له دلالته التعبيرية الخاصة، وليستطرف الباحثون ما استنتجه علماؤنا من أمر هذه اللغة التي لا يكاد يعلم بعدها، ولا يحاط بقاصيها فما برح هذا الحرف البسيط - يوحي بمعناه الذاتي من خلال صوته وإيقاعه.

ومن أوضح الامثلة علي هذه الظاهرة اللغوية ما ذكره ابن جني من ازدحام الدال، والتاء، والطاء، والراء، واللام، والنون، واذا مازجتهن الفاء علي التقديم والتأخير، فأكثر احوالها ومجموع معانيها أنها للوهن والضعف ونحوهما[1]. كالشئ التالف، والنشيج الدالف (الضعيف) والدنف المريض، والفتور للضعف، والطفل للرخص، وهو ضد الشسن وسائرها بعد ذلك الي التكلف أقرب، وذلك في

---

(١) المرجع السابق جـ ١ ص ٥٥٧ - ٥٥٨.

الالفاظ التي تطورت معانيها بطريقة من طرق المجاز، كالطليف (المجان) وليست له عصمة الثمين، والطنف، لما اشرف خارجاً عن البناء وهو إلي الضعف لانه ليست له قوة الاساسي والاصل، والنطف (العيب) وهو الي الضعف، والتنوفة وذلك لان الفلاة الي الهلاك، الا تراهم يقولون لها مهلكة؟ والطرف لان طر ف الشئ اضعف من قلبه وأوسطه، والفرد لان المنفرد الي الضعف والهلاك، والفارط (المتقدم)، واذا تقدم انفرد، واذا انفرد هلك، ومنه الفرات لانه الماء العذب، واذا عذب الشئ ميل عليه ونيل منه والرديف لانه ليس له تمكن الاول، والتفل للريح المكروهة، فهي منبوذة، مطروحة، والفلتة لضعف الرأى، وفتل المغزل لانه تثن واستدارة، وذاك الي وَهْيٍ وضعفه، والفطر الشق وهو الي الوهن(١).

وواضح ان ابن جني يعول في هذه الامثلة، طبيعتها ومتكلفها علي حرف الفاء، فهو الذي افاد بقيمته التعبيرية الخاصة معني الوهن والضعف لدي ممازجته الدال والتاء والطاء والراء واللام والنون والا لسلك هذا المثال في باب "الاشتقاق الاكبر الذي يعني هو به القلب اللغوي الشائع في "الاشتقاق الاكبر" لكننا نجده انما سلك هذا في باب امساس الالفاظ أشباه "المعاني" كأنه يوحي الي أنه شاهد علي وجود العلاقة الذاتية الطبيعية بين اللفظ ومدلوله، أو بعبارة أوضح: بين صوت الحرف البسيط وقيمته البيانية، وفي هذا اقرار غير مباشر لمبدأ هام في علاقة الاصوات بعضها مع بعضها الاخر في سياق صوتي وهو ما يعرف بنظرية التفاعل الصوتي نتيجة مجاورة الاصوات لبعضها سواء اكان ذلك في الكلمة الواحدة ام في مجموعة من الكلمات بالرغم مما لا نوافقه عليه من جعل الدلالة والقيمة البيانية لصوت الحرف نفسه دون تعلق ذلك بأمور اخري سنفصلها فيما يلي.

وقد انتقلت فكرة القيمة البيانية للحروف ومزاياها في التعبير العربي الي المحدثين الذين اخذوا الفكرة بعينها فأعجبوا بها وصنعوا بها أبحاثاً مستقلة بدأوا فيها بالقيمة التعبيرية للحرف ثم الكلمة المفردة وكذا الاوزان والتفعيلات وفي النهاية جعلوا للتركيب مزية تعبيرية ليست لغيره في سائر اللغات حتي اصبحت

---

(١) المرجع السابق ص ٥٥٨: ٥٥٩.

لغتنا شاعرة تتسم بتناسق الحروف والمقاطع والاوزان معاً ومن ذلك ما كتبه الاستاذ عباس محمود العقاد عن اللغة الشاعرة [١] وعبر الاستاذ العقاد عن هذه الفكرة في مؤلف أخر له فقال إن الاستاذ رشيد سليم الخوري أرسل اليه معقباً علي رأى العقاد في دلالة الأوزان ومخارج الحروف باللغة العربية [٢]. من كتاب اللغة الشاعرة فقال حفظه الله: (.......... قد تنبهت بطول المراجعة الي أن حرف الفاء وهو نقيض حرف العين بدلالته علي الابانة. والوضوح: فتح، فلق، خلق، فجر، فسر، الخ ..... مما يعيي إحصاؤه ويندر استثناؤه، وأن حرف الضاد خص بالشؤم يسم جبين كل لفظه بمكرهة لا يكاد يسلم منها اسم او فعل، فكر، ضجر، ضر، ضير، ضجيج، ضوضاء، ضياع، ضلال، ضنك، ضيق، ضني، ضوي، ضرار، ضئزي، وبعكسه الحاء التي تكاد تحتكر اشرف المعاني واقواها: حب، حق، حرية، حياد، حسن، حركة، حكمة، حلم، حزم، وأري أنها لهذه المزية ولا متناعها - او علي الاقل مشقتها - دون سائر حروفها الحلقية علي حنا جر الاعاجم هي اولي بإن تنسب اليها لغتنا، فنقول لغة الحاء، بدلاً من قولنا لغة الضاد [٣].

ويبدو إعجاب الاستاذ العقاد بالفكرة القديمة، وبما سجله هو وبرأى الاستاذ خورى عن الفكرة فيري ان الرأي الذي أوجزه الشاعر الكبير موضوع بحث مفيد يتصل ويتفرق بين المشتغلين بأسرار اللغة العربية او بذوقياتها" وطرائق تركيبها، وهذا الرأي إن صادف بعض الكلمات والشواهد التي توافق ما ذهب اليه صاحبه

---

(١) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة غريب سنة ١٩٨٨.

(٢) عباس محمود العقاد، اشتات مجتمعات في اللغة والادب، (دار المعارف ط ٥ سنة ١٩٨٢، ص ٤٣.

(٣) والحقيقة أنه ليس هناك موضوع في كتاب اللغة الشاعرة بالعنوان المذكور ويبدو أن العقاد او الخوري او كلاهما قد لخص مضمون الفكرة في هذا العنوان المذكور في كتاب اشتات مجتمعات.

فليس ضرورياً أن يضطرد علي اغلب الكلمات ان لم يجد ما يناقضة من الكلمات التي تحوي الحرف موضع الاستشهاد، ولذا كان لابد ان يصادف هذا الرأى من يثبت عكسه وقد أورد الاستاذ العقاد ذلك صراحة حيث يقول ان أخر مناقشة حضرها بين رجلين من كبار رجال المحاماة وهما الاستاذ محبيب براده والاستاذ ابراهيم الهلباوي وكان الاستاذ براده يبحث عن أثر الحروف [١] .... في السمع وعلاقة ذلك بالفصاحه والاقناع ويعتقد أن "الحاء" أظهر الحروف أثراً في الايحاء بمعاني السعة - حسية كانت او فكرية - ويعمم الحكم فيسوي بين موقع الحاء في أول الكلمة وموقعها في وسطها او آخرها ويتمثل بكلمات الحرية والحياة والحكم والحلاوة، ولقد كان زميلة الهلباوي يسخر من فلسفته "الحائية" كما يسميها ويقول أن اسم "الحمار" مبدوء بالحاء وإن اشنع اللفظات علي ألسنة النادبات يتردد فيها حرف الحاء والعقاد علي ايمانه بدلالة الحرف، وقيمته البيانية يُشرك عناصر اخري في تدعيم هذه الدلالة فهو يري ان قيمة هذا الحرف تتغير بتغير موضعه من الكلمة المفردة او السياق الصوتي الذي يسهم فيه، فهو يخالف الاستاذ برادة في تعميم الحكم علي الحروف بغير تفرقة بين مواقعه في الكلمات ومواقعه في السماع، وقد ضرب له المثل بكلمات لا تغيب عن المحامين علي التخصيص، وهي الكلمات "الحبس والحجر والحرج والحد والحساب والحرس" وغيرها من الكلمات التي تناقض معاني السعة بالحس او بالتفكير[٢].

فالحاء عند العقاد من الحروف التي تصور معني السعة بلفظها ووقعها في السمع ولكن علي حسب موضعها من الكلمات ومصاحبة ذلك للدلالة الصوتية، وليست دلالتها هذه مصاحبة للفظها حيث كانت من اوائل الكلمات او اواسطها، وهو يدخل عناصر اخري تتعلق بقيمة الحرف وتفاعله مع الاصوات الاخري من

---

(١) المرجع السابق ص ٤٤ بتصرف

(٢) المرجع السابق ص ٤٤ - ٤٥.

ناحية وبالجهاز النطقي من ناحية اخري فالحكاية الصوتية واضحة في الدلالة علي السعة حين يلفظ الفم الكلمات "الارتياح" والسماح والفلاح والنجاح والفصاحة والسجاحة والفرح والمرح والصفح والفتح والتسبيح والترويح، وما جري مجراها في دلالة نطقة علي الراحة في الضغط والقيد في مخارج الاصوات ولا يمتنع مع هذا ان تكون الحاء المنفردة حرفا سهلا قليل الحاجة الي الضغط في مخارج الصوت، ولكن يجوز ان يكون البدء بهما مقصوداً به عند وضع الكلمات الأولي ان تتبعه الحركة التي تناقض معني السعة لتدل علي الحجر والتقيد، وكذلك الباء الساكنة بعد الحاء في اسم "الحبس" فانها تنفي السعة بعد الاشارة اليها في اول الكلمة وهذا رأي يجوز قبل رفض القول بدلالة الحاء علي السعة في اواخر الكلمات، وهي دلالة يعززها التكرار والاحساس بموقع الكلمات المنتهية بالحاء من الاسماع.

وفيما ذكره الاستاذ العقاد إضافة دماورثناه عن أسلافنا القدماء من القيم البيانية للحروف والاصوات ذلك أن العقاد أدخل عنصر المتلقي ففرق بين عمليتي النطق والسماع وصدي كل منهما، كما أشار الي مواضع الارتكاز عند بعض الاحرف، واظنه يقصد المقاطع وإن لم يذكر ذلك صراحة فقد ألمح الي فكرة هامة، وهي مسألة الحركات المصاحبة لنطق الحروف فلقد استثمر المحدثون من الجيل الثاني الذي يلي العقاد وزملاءه تلك النقاط الايجابية في وضع نظريات تدور في هذا الاطار وذلك ما سنعرض له بالتفصيل والمناقشة في الفصل الثاني.

ذلك ما امتاز به المحدثون من إضفاء الصفات علي الاصوات من منظور السهولة والصعوبة علي الناطقين والسامعين مقارنة بأسلافهم القدماء الذين ركزوا علي الاصوات نفسها والكلمات غير ان ابن جني كان هو الذي بسط هذا الموضوع، وتوسع في الحديث فيه، إذ كان يؤمن بأن هناك صلة قوية بين اللفظ ومدلوله، وقد ذكره في غير موضع من كتابه "الخصائص" ثم خصص فيه فصلين لهذا الموضوع، هما: "باب في تصاقب الالفاظ لتصاقب المعاني[1]". و"باب في إمساس الألفاظ

---

(١) انظر البابين فى الخصائص والصاحبي في فقة اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق د. مصطفي الشويمي بيروت ١٩٦٣، ص ٩٨ - ٩٩.

اشباه المعاني" قال فيه:

"قال الخليل: كأنهم توهموا في صوت الجندب استطاله ومدا فقالوا: صُر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صرصر. وقال سيبويه في المصادر التي جاءت علي الفَعَلان: إنها تأتي للاضطراب والحركة، نحو النَقَزان، والغليان، والغثيان، فقابلوا بتوالي حركات المثال، توالي حركات الافعال.

"ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة علي سمت ما حداه، ومنهاج ما مثلاه، وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير، نحو الزعزعة، والقلقلة، والصلصلة، والقعقعة، والصعصعة، والجرجرة، والقرقرة، ووجدت أيضا (الفَعَلي) في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة، نحو البشكي، والجمزي، والولقي"[١]. يقول: "فلما كانت الافعال دليلة المعاني كرروا أقواها. وجعلوه دليلاً علي قوة المعني المحَدث به، وهو تكرير الفعل، كما جعلوا تقطيعه في نحو صرصر وحقحق دليلاً علي تقطيعه"[٢]. ويقول "فأما مقابلة الالفاظ بما يشاكل أصواتها من الاحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عار فيه مأموم وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف علي سَمْت الاحداث المعبر عنها، (فيعد - لونها) بها ويحتذونها عليها، وذلك اكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره.

"نعم، ومن وراء هذا ما اللطف فيه اظهر، والحكمة أعلي وأصنع. وذلك أنهم قد يضيفون إلي اختيار الحروف وتشبيه اصواتها بالاحداث المعبر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي أخره وتوسيط ما يضاهي اوسطه، سوقاً للحروف علي سمت المعني المقصود والغرض المطلوب، وحين يري ابن جني ذلك نضع مقولته الكلية. انهم جعلوا "المثال المكرر (الفعللة) للمعني المكرر، والمثال الذي توالت حركاته (الفعلي) للافعال التي توالت الحركات فيها".

---

(١) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب القاهرة ١٩٥٢، ٢/ ١٤٥.

(٢) المصدر السابق ٢/ ١٥٥.

وصيغة ثانية [١] يخضعها ابن جني لمنهجه وهي صيغة الفعل المكرر العين نحو: نشر، وقطع، فتح وخلق (مشددة العين) ولتفسير علاقة المبني بالمعني يري أنه لما كانت الالفاظ دليلة المعاني فقد جعلوا أقوي اجزاء اللفظ مقابلاً لتقوية المعني. ومن ثمة خصواعين الفعل بالتقوية عن طريق التكرار لأنها واسطة لهما، ومكنونة بهما، فصارا كأنها سياج لها، وعموماً فإن نظرة ابن جني تكمن في أن الدلالة اللفظية اقوي من الدلالة المعنوية. والذي يعنيه بالدلالة اللفظية هو الدلالة التي يرتبط فيها اللفظ بمعني محسوس وليس بمعني مجرد، وتلك تبدو موافقة لنظرة بعض اللغويين الذين يرون أن اصل المعاني محسوسات، ثم منها توالدت المعاني المجردة او المعنوية[٣] تعد الاصوات عنصراً أساسياً من عناصر الايقاع عموماً وفي الشعر الذي نتعرض له بالدرس خصوصاً، فلهذه الاصوات وظيفة في إطارها الاجتماعي. وهذا امر لا يتعارض مع وظيفة اللغة في اطارها العام. فاللغة تتكون من أنظمة فرعية تتناسق وتتكامل في داخل اطارها العام. والاصوات لها نظامها الفرعي الخاص، أعني النظام الصوتي، كما أن للصيغ نظامها الصرفي وللتراكيب والجمل نظامها النحوي ويمكن ان يفهم المرء مكونات اللغة فرادي مع أن وظائفها لا تتحقق عملياً الا والمكونات متناسقة (منظومة) متكاملة متكافلة في اطار اللغة [٢]. وسيبويه حين تحدث عن الحروف الفرعية ينص في اكثر من وضع علي أن العرب قد استحسنوا بعض هذه الحروف، ولم يستحسنوا بعضها الاخر، يقول بعد أن سرد اصل الحروف العربية وهي التسعة والعشرون[٣]. وتكون خمسة وثلاثين حرفاً بحروف هن فروع واصلها من التسعة والعشرين وهي كثيرة يؤخذ بها وتستحسن في قراءة القرآن والاشعار وهي: النون الخفيفة والهمزة التي بين بين والالف التي تمال إماله شديدة، والشين التي كالجيم والصاد التي تكون كالزاي والف التفخيم يعني بلغة اهل الحجاز في قولهم الصلاة والزكاة والحياة. وتكون

(١) دكتور/ مصطفى مندور "اللغة بين العقل والمغامرة" منشأة المعارف بالإسكندرية" ص٦١. ١٩٧٤.

(٢) دكتور تمام حسان "اللغة العربية" ص ٣٣ (الطبعة الثانية ١٩٧٩).

(٣) سيبوية الكتاب ج ٢، ص ٤٠٤

اثنين واربعين حرفاً بحروف غير مستحسنة و الكثيرة في لغة من ترتضي عربيته ولا تستحسن في قراءة القرآن ولا في الشعر، وهي الكاف التي بين الجيم والكاف والجيم التي كالكاف، والجيم التي كالشين والضاد الضعيفة والصاد التي كالسين والظاء التي كالتاء، والظاء التي كالثاء والباء التي كالفاء. وهذه الحروف التي تتمتها اثنين واربعين جيدها ورديئها أصلها التسعة والعشرون لا تتبين الا بالمشافهة وكذلك ادرك الخليل هذه الناحية الجمالية في وصف بعض الحروف كالهاء في قوله "وإنما استحسنوا الهاء للينها وهشاشتها"(١) بل أدرك الخليل اختلاف الذوق اللغوي باختلاف اللغات، وله في ذلك اقوال مثبوتة في كتب اللغة وغيرها. وعبر عنها د. مختار عمر في قوله: "وقد لاحظ الخليل ان اللغات تختلف في ذلك (يعني في ائتلاف الحروف وكيفية بناء الكلمة). وما قد يتلاءم مع امه ربما لايتلاءم مع امه اخري. لاحظ ايضاً ان الاذن العربية قد تستسيغ اصواتاً معينة لا يستسيغها غيرها، وأن اللسان العربي قد ينطق بتركيب خاص لا ينطق به لسان غيره، وأن العرب كانوا يأبون تأليفاً خاصاً من الكلمات لايأباه غيرهم، مثل إبائهم اجتماع واوين اول الكلمة والابتداء بالساكن واجتماع حرفين ساكنين (٢). ومن المعروف ان الخليل بن احمد، عندما استخدم في معجمه كتاب العين طريقه التقليبات، فرق بين الالفاظ المستعملة" والالفاظ المهملة فمثلاً نجد الكلمات: ع ب د، ع د ب، د ب ع، د ع ب، ب ع د، ب د ع كلها يمكن أن تعالج نظرياً تحت عنوان واحد بقطع النظر عما نطقت به العرب منها فعلاً وعما لم تنطق به فالنوع الاول سماه الخليل (مستعملاً) والنوع الثاني سماه (مهملاً) ويعرف هذا التنظيم باسم (التقليبات). ويمكن الرجوع الي هذه المفردات مثلاً تحت حرف (العين): مجموعة (ع د ب) لأن العين اسبق الجميع في الابجدية الصوتية التي وضعها الخليل تليها الدال ثم الباء (٣) فالمهمل عند الخليل هو ما لم ينطق به العرب، اي لم يستخدموه في كلامهم. ومع هذا نفترض ان المهمل يرجع اهماله الي

(١) الخليل بن احمد "العين" ص ٦١ (جـ١ تحقيق عبد الله درويش - بغداد ١٩٦٧)

(٢) د. احمد مختار عمر "البحث اللغوي عند العرب" ص ١٨٣ (الطبعة الثانية ١٩٧٦).

(٣) راجع المعاجم العربية د. عبد الله درويش (طبعة مصر ١٩٥٦) ص ١٨.

اسباب اهمها موقف الذوق اللغوي العربي من هذا المهمل كأن يكون غير مقبول ولا مستساغ لديه. وتتجلي آثار الذوق اللغوي في نسيج الكلمة علي مراتب تبدأ من منحدر القيم السلبية حين يحكم الذوق العربي علي بعض الالفاظ بأنها غير فصيحة، او ان اصواتها متنافرة لا تأتلف ولا تتلاءم فيما بينها. وتتصاعد الفاظ آخري مع القيم الايجابية عندما تجد من الذوق قبولاً واستحساناً، لأن اصواتها مؤتلفة منسجمه في داخل الكلمة، وقد يري الذوق في الفاظ معينة او في لهجة معينة ان الاصوات تحتاج الي تعديل يسير حتي يتم ائتلافها وانسجامها في داخل الكلمة ولقد ادرك قدماء العرب مواقف ما نسميه بالذوق اللغوي، في نسج الكلمة وكيفية بنائها. "فتحدث الخليل" وسيبوية عما يسمي بالانسجام الصوتي مثل قلب السين صاداً في كلمة مثل (السويق) وقلب الصاد زاياً في بعض اللغات اذا كانت الصاد ساكنة وبعدها صوت مجهور مثل " يصدق" التي ينطقها بعضهم "يزدق" وعللا هذه الظاهرة بقولهما "ليكون عمل اللسان من وجه واحد". ويعنيان بذلك الاقتصاد في الجهد العضلي. وتلك نظرية يقرهم عليها علم اللغة الحديث وممن نادي بها "andré martinet" إذ صرح بأن التغييرات الصوتية الهامة في اللغة ترجع اساساً الي الميل الي استعمال الوسائل الفونيمية في اللغة اقتصادياً وبطريقة سهلة بقدر الامكان[1]. ويتحدث الدكتور ابراهيم انيس: عن الاشارات التي وردت في كتاب سيبويه حول هذه الظاهرة نفسها، فيقول إن (سيبوية تناول في اكثر من موضع من كتابة ما يحدث من تأثير الاصوات المتجاورة بعضها ببعض وسمي هذه الظاهرة بالمضارعة كما سماها ايضاً بالتقريب، وتناول كذلك ما سميناه بأقصي درجات التأثير بين المتجاورين اي الادغام[2] وإذا كان سيبوية قد سمي هذه الظاهرة - وهي تأثر الاصوات المتجاورة بعضها ببعض - بأسماء مختلفة فإن المحدثين أنفسهم يختلفون في تعريف المصطلح الاوربي assimilation فمنهم من

---

(١) د. احمد مختار عمر "البحث اللغوي عند العرب" ص ١٨٣.

(٢) د. ابراهيم انيس "الاصوات اللغوية" ص ٢٠٤ وما يليها (ط ٤ ١٩٧١ القاهرة). سيبوية "الكتاب" جـ ٢ ص ٤٠٤، ٤٢٦، ٤٢٧ (ط بولاق ١٣١٧ هـ) جزءان.

يسميه الانسجام الصوتي، أو المماثلة الصوتية أو التشابه الصوتي وهم يقصرون كلامهم غالباً علي الاصوات الصامتة وتأثرها بالمجاورة. أما المماثلة بين الحركات المتجاورة فهي في المصطلح الاوربي Vowl - harmony او Vocalic harmony وبعضهم يسميها التوافق الحركي وقد أشار سيبوية الي امثلة من تأثر الحركات المتجاورة وسماه إتباعاً [(١)].

ويتحدث قدماء العرب أيضاً عن الاصوات المتنافرة التي لا يقبل الذوق العربي اجتماعها في كلمة واحدة. فمن ذلك قول الجاحظ ت ٢٥٥ هـ "فإما اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير. والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير وهذا باب كبير. وقد يكتفي بذكر القليل حتي يستدل به علي الغاية التي اليها يجري[(٢)]. بل حاول البلاغيون ومنهم من كتب في إعجاز القرآن الكريم ان يفسروا أسباب التلاؤم بين حروف الكلمة العربية. والتنافر بينها "الرماني علي بن عيسي ت ٣٨٤هـ) في رسالته "النكت في إعجاز القرآن" بعد أن قسم الكلام الي متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطي، ومتلائم في الطبقة العليا (والمتلائم في الطبقة العليا القرآن الكريم كله .. والسبب في التلائم تعديل الحروف في التأليف. فكلما كان اعدل كان اشد تلاؤماً. وأما التنافر فالسبب فيه. ما ذكره الخليل من البعد الشديد او القرب الشديد. وذلك انه اذا بعد البعد الشديد كان بمنزله الطفر، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزله مشي المقيد لانه بمنزلة رفع اللسان ورده الي مكانه وكلاهما صعب علي اللسان ومخارج الحروف مختلفة فمنها ما هو من أقصي الحلق ومنها ما هو من ادني الفم ومنها ما هو في الوسائط بين ذلك[(٣)].

ولكن ابن سنان الخفاجي ت ٤٦٦ هـ يري في تفسير التنافر بين الحروف رأيا

---

(١) نقلا عن د. محمود فهمي حجازي ص ٤١ - اللغة العربية عبر القرون (ط القاهرة ١٩٧١).

(٢) الجاحظ - البيان والتبيين حـ ١ ص ٦٩ - ت عبد السلام هارون (ط ١٩٤٨).

(٣) نقلا عن د. أحمد مختار عمر - البحث اللغوي عند العرب ص ٧٤.

اخر فيقول معقبا علي كلام الرماني: والذي اذهب انا اليه. لا اري التنافر في بعد ما بين مخارج الحروف وإنما هو في القرب ويدل علي صحة ذلك الاعتبار، كلمة (ألم) فهي غير متنافرة وهي مع ذلك مبنية من حروف متباعدة المخارج - لأن الهمزة من اقصي الحلق، والميم من الشفتين واللام متوسطة بينهما وعلي مذهبه كان يجب أن يكون هذا التأليف متنافراً لأنه علي غاية ما يمكن من البعد. ومتي اعتبرت جميع الأمثلة لم تر للبعد الشديد وجها في التنافر علي ما ذكره. فأما الادغام والإ بدال فشاهدان علي أن التنافر في قرب الحروف دون بعدها لانهما لا يكادان يردان في الكلام الا فرارا من تقارب الحروف. وهذا الذي يجب عندي اعتماده لان التتبع والتأمل قاضيان بصحته [١].

علي أن الذوق العربي لم يقتصر تأثيره علي تأليف الكلمة وكيفية بنائها، بل تعدي ذلك الي التداخل في استخدام الاصوات العربية ذاتها، ليفصل بعضها علي بعض. وقد حاول بعض اللغويين القدماء ترتيب الحروف (الصوامت بحسب دورانها في كلامهم قال أبو بكر بن دريد ت ٣٢١ هـ في كتابة "الجمهرة في اللغة (إن أكثر الحروف استعمالا عند العرب الواو والياء والهمزة وأقل ما يستعملون لثقلها علي ألسنتهم الظاء ثم الذال ثم التاء ثم الشين ثم القاف ثم الخاء ثم العين ثم النون ثم اللام ثم الراء ثم الباء ثم الميم[٢].

ولم يذكر ابن دريد كل الحروف في ترتيبه هذا وكذلك صنع الجاحظ من قبله (ت ٢٥٥ هـ) فقد نقل الزعم ان الياء واللام والألف والراء اكثر الحروف تردداً من غيرها وأن الحاجة اليها اشد ثم يعقب بقوله: واعتبر ذلك بأن تأخذ عدة رسائل وعدة خطب من جملة خطب الناس ورسائلهم فإنك متي حصلت جميع حروفها وعددت كل شكل علي حدة علمت أن هذه الحروف الحاجة اليها اشد [٣]. ويعلق

---

(١) المرجع السابق ص ٧٥.

(٢) الزبيدي - تاج العروس ١/ ٧.

(٣) البيان والتبيين ج ١ ص ٢٣.

د. احمد مختار عمر علي عبارة الجاحظ بقوله:" ومنهج الجاحظ في هذه التجربة الصوتية يعد أحدث منهج متبع الان، وهو أخذ عينه من المادة اللغوية المدروسة ثم استخلاص النتائج منها والانتهاء بتعميم الحكم [(١)] وتؤكد د. فاطمة محجوب هذه الملاحظة بقولها معلقة علي عبارة الجاحظ: هكذا نجد في البيان والتبيين تطبيقا لما يعرف في علم اللغة اليوم باسم "تحليل الدوران" Freuquency Analysis [(٢)].

كذلك ميز القدماء - سيبويه وغيره - بين الفتحة والالف من ناحية، والكسرة والياء، والضمة والواو من ناحية اخري وتابع ابن جني كلام سيبويه بقوله: (الحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة: الالف ثم الياء ثم الواو، واوسعها والينها الالف) ويقول ابن يعيش في وصف الواو والياء والالف (يعني الحركات الطوال) إنها اخف الحروف اذ كانت اوسعها مخرجا وأقلها كلفة. وأما قول النحويين إن الواو والياء ثقيلتان فبالنسبة الي الالف وأما بالنسبة الي غيرها من الحروف فخفيفتان[(٣)]. وفي الصفحة نفسها ذكر ابن يعيش ما يفيد بأن حكمه هذا ينطبق ايضا علي الحركات فهي لخفتها لا يخلو منها الكلام فيقول (ألا تري ان كل كلمة إن خلت من أحد هذه الحروف - يعني الالف والواو والياء، فلن تخلو من حركة اما فتحة وإما ضمة وإما كسرة والحركات بعض من هذه الحروف.

وهذا الكلام يشبه الي حد كبير ما يقوله المحدثون في الحركات الطوال والقصار Vowels غير أن المحدثين حين ميزوا بين هذه الحركات - من حيث مجري اصواتها واتساعه قسموها الي نوعين: اصوات ضيقة وهي الضمة الطويلة والقصيرة والكسرة الطويلة والقصيرة. وهذا التقسيم المحدث وإن كان لم يذكره القدماء صراحة، فمن الممكن فهمه واستخلاصه من سياق كلامهم. ولا أدل علي

---

(١) البحث اللغوي عند العرب ص ٧٧.

(٢) د. فاطمة محجوب - دراسات في علم اللغة القاهرة ١٩٧٦. ص ٧٤.

(٣) ابن يعيش - المفصل جـ ٩ ص ١٤١ - القاهرة ادارة الطباعة المنيرية.

ذلك من أن اصحاب العربية الاقدمين كان لديهم الحس اللغوي في استخدام الفروق بين الفتحة من ناحية والكسرة والضمة من ناحية اخري في بناء الصيغ العربية ونلحظ في معظم الاحيان ان ما يجري علي الضمة يجري علي الكسرة لأن كلا منهما صوت لين ضيق، بخلاف الفتحة فهي قسم مستقل له ظواهره الخاصة. ومن ذلك أن الفعل الماضي الثلاثي الذي علي وزن فعل بضم العين وفعل بكسر العين يتقاربان في وظيفتهما بحيث نلاحظ آن الفرق بينهما اقل من الفرق بين فعُل وفعَل او بين فَعِل وفَعَلَ وذلك لتقارب الضمة والكسرة[١] وهما من الحركات الضيقة، وتباعد هما من الفتحة وهي حركة متسعة وكذلك في الحركات الطوال نجد الصيغ التي علي وزن فَعيل وفَعُول قريبا بعضها من بعض[٢]. ويجوز في نظم الشعر العربي ان يعاقب الشاعر بين الواو والياء اذا كانتا رد فين في تقفيه القصيدة الواحدة (فتكون الواو ردفا في بيت والياء في آخر فيأتي الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها. والواو المفتوح ما قبلها مع الياء المفتوح ما قبلها .....) أما الالف فلا يجوز المعاقبة بينهـا في الـردف مـع اليـاء او الواو) [٣].

وقد تمتزج الكسرة والضمة في حركة واحدة والنحاة يسمونه الإشمام" ومثاله في الفعل الماضي المبني للمجهول اذا كانت ثلاثيا معتل العين. وقد أجاز النحاه في هذا الفعل ثلاثة أوجه إخلاص الكسر نحو نِيلَ وبيعَ وهذا ليس بإشمام، واخلاص الضم نحو قُولَ وبُوع وهذا ايضا ليس بإشمام والإشمام، وهو الوجه الثالث، وهو الاتيان بحركة بين الضم والكسر[٤].

---

(١) د. ابراهيم أنيس - الاصوات اللغوية ص ٤١.

(٢) برجشتراسر - التطور النحوى للغة العربية - ط ١٩٢٩ - ص ٣٤.

(٣) ابو يعلي التنوخي - القوافي - ص ٨٤ تحقيق د. عونى عبد الرؤوف - ١٩٧٥.

(٤) المفصل - جـ ٧ - ص ٧٠.

والحقيقة ان المحدثين امتازوا عن علماء العربية القدماء في أنهم جعلوا لنوع الحركة سواء اكانت فتحة او كسرة او ضمة دلالة استمدوها من احصاء الجذور العربية في المعاجم وتتبع حركاتها من ناحية ومن الاستناد الي الابحاث الصوتية الحديثة التي تحدد الجهد العضلي المبذول في نطق الحركة من ناحية ثانية بالرغم من أنهم استقوا فكرة دلالة الملفوظ تبعا لصوت الحرف والصيغ التي ورد فيها وتتابع الحركات سوقا للمعاني من القدماء أنفسهم.

يري د. "النويهي" أن هناك وحدة بين الجرس والعاطفة او الفكرة بمعني حكاية الصوت للانفعال، وهو ما يسميه النقاد في الشعر الغربي "Onomotopoeia" وقد التفت "ابن جني الي حكاية اللفظ للصوت الطبيعي وذكر ما توصل اليه في هذا الشأن في كتابة الخصائص باب "في امساس الالفاظ اشباه المعاني".

ويرجع د. النويهي" صحة ما ذهب اليه العالم اللغوي القديم، علي أساس ارتباط اللغة العربية بأصولها الحسية الأولي ومحاكاتها لاصوات الطبيعة ومقابلة الالفاظ بما يشاكل اصواتها من الاحداث وذلك قبل ان تتحول الكلمات الي رموز عقلية[١].

علي ان الحرف لا يكتسب صلاحيته الاونوماتوبية في الشعر من مجرد وجوده في كلمة منفرده، بل في وضع الشاعر له في موضعه المعين من ايقاع جملة وتنغيمها او من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة بحيث يؤدي المعني افضل اداء.

ويرجع الدكتور النويهي الي نماذج كثيرة يستخرجها كذلك من كتاب المفضليات يستخدم فيها الشاعر الالفاظ استخداماً معينا ينقل الحكاية الصوتية. ولقد استطاع زهير بن أبي سلمي ان يعطي مثلا جيدا لاستخدام هذه الوسيلة الفنية

---

(١) محمد النويهي – الشعر الجاهلي – الجزء الأول ص ٦٩ – ٧٨

في قصيدته التي يصف فيها ناقته بقوله[١]

وخلفها سائق يحدوا اذا خشيت   منه اللحاق تمد الصلب والعنقا

ويري الباحث ان الكلمات الثلاث الاخيرة تمد الصلب والعنقا تحاكي بضماتها الخمس علي الميم والدال والصاد والعين والنون وما يقتضيه نطقها من تكرير الشفتين ومطهما الي الامام في حركات متعاقبة تحاكي من الناقة لفقار ظهرها وعنقها الي الامام في محاولتها النجاة من السائق الذي يتتبعها.

كما يمثل الجهد الزائد الذي تبذله الناقة في حركتها الموضوعة، حروف التاء والميم والدال المشددة والصاد والهاء والقاف وكلها إما حروف انفجارية او حروف تحتاج الي جهد خاص للنطق بها[٢].

كذلك يستطيع الشاعر ان ينقل عن طريق الحرف المتردد حكاية صوتية للمعني، ففي بيت المتنبي الذي يقول فيه:

ومن عرف الايام معرفتي بها   وبالناس روّي رمحه غير راحم

يكرر الشاعر الراء ثلاث مرات في أوائل الكلمات "روّي - رمحه راحم كما يرددها مرة رابعة في آخر الكلمة الثالثة من الشطر نفسه ويري الباحث ان تكرار الراء علي هذا النحو يرتبط بالعاطفة العنيفة التي يحملها البيت وهي الحقد والانتقام والقسوة والتشفي. وكذلك يمثل النطق بحرف الراء، حيث يتكرر قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الاسنان الامامية العليا، وخزات الرمح المتكررة في الجسد الأدمي الذي تجسدت فيه كراهية الشاعر للبشر[٣]. وجدير بالذكر ان الباحث لم يشر الي وظيفة الراء في الشطر الاول من البيت، حيث يكررها الشاعر

---

(١) القصيدة من ديوان زهير بن ابي سلمي مطلعها "إن الخليط اجد البين فانفرقا"

(٢) د. محمد النويهي. الشعر الجاهلي - الجزء الاول ص ٥٠

(٣) د. محمد النويهي - الشعر الجاهلي - الجزء الاول ص ٦٦

مرتين وفي تحليل د. النويهي لبيت أبي ذؤيب في العينية اشار الي أن الصيحة الاولي في كلمة او دي تنتهي بالواو الساكنة التي تشبه الطعنة، مما يجعل هذه النتائج تبدو تقديرية ولا تعتمد علي قواعد ثابتة. واذا كان الباحث قد اهتم ببيان دقائق التنويع الموسيقي في البيت الشعري.

كما أشار إلي نظام توقيع النبر علي المقاطع، دون أن يستخلص نظاماً مطرداً للايقاع النبري، فانه قد خطا خطوات موفقة نحو الفهم الصحيح لتراثنا. ونحو استشراف آفاق جديدة لتطور الشعر العربي كما اسهم في تطويع القوالب الجامدة التي دارت في اطارها مناهج النقد خلال الحقبة المبكرة نسبيا التي قدم فيها اسهاماته القيمة.

والحقيقة إن علماء فقة اللغة حين عقدوا علاقة بين الاصوات او المقاطع العربية ومدلولاتها كان ذلك ناشئا عن نطق هذه الاصوات بخصائص وسمات صوتية معينة ارتبطت بطبيعة أجهزتهم وسماعهم لتلك الاصوات سواء اكان مصدر هذه الاصوات هو الانسان أم بعض الظواهر الطبيعية أم اصوات بعض الكائنات التي كانت تتعايش معهم في تلك البيئة. ويجوز ان يكون لتلك العلاقة المنعقدة قدر من الصحة لعلاقة المشابهة الموجودة بين هذه الاصوات وسماعهم لها لكنها في الحقيقة ليست مطردة علي جميع الصيغ والمقاطع العربية والدلالات المنسوبة اليها لكن المحدثين لم يستفيدوا من هذه الظاهرة بقدر ما نقلوها نقلا عن القدماء بالرغم من توافر عدد من الاختلافات النسبية أولها بطبيعة الحال اختلاف الجهاز النطقي بيننا وبين القدماء لا من حيث المكونات وإنما من حيث القوة والضعف وثانيها الاختلاف النسبي في سماع أصوات بعض الظواهر الطبيعية نتيجة لحركة العمران التي لا شك في أن الهواء الذي ينقل الاصوات يتأثر قوة وضعفاً وترددا نتيجة اصطدامه بالمنشآت العمرانية وهذا الامر ليس بغريب اذ إن مخارج الاصوات عند

اهل البادية وطبيعة سماعها تختلف عنها عند أهل الحضر وثالث هذه الامور أن المحدثين يمارسون تفسيراتهم وتحليلاتهم علي نصوص مكتوبة لاحظٌ لنا فيها من سماع اذن كيف نعقد علاقة بين هذه المكتوبات وبين دلالات مستفادة من تحليلات وتفسيرات ورثت عن القدماء. اضف ذلك الي أنه لو حاولنا ان ننطق هذه النصوص لنطقناها بطريقة تختلف عن اداء القدماء لها سواء أكانوا شعراء ام علماء. اضف ذلك ايضا الي تلك المصطلحات التي اكتسبت عند العلماء العرب القدامي دلالات ترتبط بالظاهرة المدروسة فنقلها المحدثون كما هو بدلالتها القديمة التي حاولوا أن يسبغوها علي تفسيراتهم للنصوص الحديثة او القديمة ايضا وهذا ما سنعرض له عرضاً منصلا في الفصل القادم والحقيقة ان فكرة القيمة البيانية للاحرف وتعزيز المعاني بالاحرف والصيغ والايمان بوجود معان تمثيلة للاحرف والالفاظ التي ورثناها عن سيبوية وابن جني ومن تلاهما قد انتقلت الي الدراسات المتعلقة بالاوزان العروضية علي اساس ان الاوزان هي الاخري مبانٍ ورموز قد تكون لها بعض الدلالات.

٤- ومنهج الاعتماد علي الخصائص المعنوية للأوزان العربية نلحظه عند حازم القرطاجني في "منهاج البلغاء" حيث يحدد هذه الفكرة بقوله "ولما كانت اغراض الشعر شتي، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب ان تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الاوزان ويحليها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالاوزان الفخمة الباهية الرصينة، واذا قصد في موضع قصداً هزلياً أم استخفافياً وقصد تحقير شئ أو العبث به حاكي ذلك بما يناسبه من الاوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعدّاه فيه الي غيره"(١)

---

(١) حازم القرطاجني - "منهاج البلغاة وسراج الادباء". تونس ١٩٦٦. ص ٢٦٦.

والحقيقة ان ما ذهب اليه القرطاجني من التقسيم لأغراض تتحقق في القصائد العربية علي اختلاف عصور الادب العربي، لكن مسألة عقد صلة بين الاوزان والاغراض فهو محل نظر، ثم يذهب القرطاجني لإعطاء الاوزان العربية خصائص معنوية مرتبطة بها وفق منهجة ذاك فيقول". ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الاعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف الماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان.

ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل افسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف وقلما وقع كلام فيهما قوي الا للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما اقوي وقد نبة علي هذا في المديد أبو الفضل بن العميد، فأما المنسرح ففي اطّراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل وإن كان الكلام فيه جزلاً، فأما السريع والرجز ففيهما كزازة، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطّراد إلا أنه من الاعاريض الساذجة المتكررة الاجزاء، وإنما تستحلي الاعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها، فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة، فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة علي طيش فيهما. فأما المضارع ففيه كل قبيحة. ولا ينبغي ان يعد من اوزان العرب، وإنما وضع قياساً وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر علي ما تقدم[١]

وقد يظن برأي القرطاجني انه استند فيه الي ذوقه الشخصي او انطباعه، لكنه في الحقيقة يبدو مستنداً الي لون من الاحصاء خصوصاً رأيه في أبحر الطويل والبسيط والكامل ثم الخفيف، فأغلب الدواوين العربية تتسم بهذه النسبة

---

(١) حازم القرطاجني - "منهاج البلغاء" صفحة ٢٦٨.

من الورود، أضف الي ذلك رأيه في بحر المنسرح الذي يتسم بالاضطراب من الناحية الموسيقية خصوصاً في التفعيلة الوسطي التي كثيراً ما تتراوح بين "فاعلاتُ" ومفعولاتُ، هذا فضلاً عن التزيد في استخدام الزحافات في تفعيلات هذا البحر بصورة غير منتظمة مما يعدُ سبباً في هذا الخلل الموسيقي الذي سجله القرطاجني، ونحن نؤيده في ذلك كما نؤيده في تلك الجزالة التي حكم بها علي تراكيب هذا البحر، ويقُصد بها الصحة النحوية وتماسك التركيب. وهذا ناشئ بطبيعة الحال عن التزام الشعراء بالتركيب العربي السليم لأن هذا البحر بخاصة لا ينظم عليه إلا شاعر متمكن في كل من العربية والعروض معاً، ولذا فهو قليل الشيوع خصوصاً في العصور المتأخرة حيث بدأ المولدون ينظمون اشعاراً يقلدون بها الاشعار العربية الاصيلة لاغراض بعضها فني وبعضها اجتماعي، وأورد القرطاجني: " العروض الطويل تجدفيه ابداً بهاءاً وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة وليناً، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا اليق بالرثاء وما جري مجراه منهما بغير ذلك من اغراض الشعر" (١)

والحقيقة ان هذه الاراء التي يبديها القرطاجني علي الابحر تتعلق بالناحية الموسيقية البحتة وعلاقتها بمدي ارتياح الجهاز النطقي او استثقاله للمسافات الزمنية بين المتحركات والسواكن أو بين الاسباب والاوتاد والفواصل، فتتَابع الحركات في الفاصلة يتطلب جهداً عضلياً اكثر مما يتطلبه النطق بالسبب الخفيف الذي يبدأ بمتحرك و ينتهي بساكن، اضف ذلك الي أن تتابع النطق بالاسباب الخفيفة فيه سهولة ويسر علي الجهاز النطقي للإنسان. ثم يمضي القرطاجني يبين لك ان لكل وزن منها طبعاً يصير نمط الكلام مائلاً اليه وان الشاعر القوي المتين الكلام اذا صنع شعراًعلي الوافر إعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من

---

(١) المرجع السابق صفحة ٢٦٩

الاعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع. واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري، فانه اذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتي يتبغض، واذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر، وما شئت أن تجد شاعراً اذا قال في المديد والرمل ضعف كلامه وانحط عن طبقته في الوافر كانحطاطها في الوافر عنه الا وجدت.

فهذا يدلك علي صحة ما ذكرته، فأما الضعفاء فكلاهم في الوافر وما اشبهه من الأعاريض المتوسطة اقل قبحاً، فأما الاعاريض الطويلة التي تفضل عن المعاني فيعبرون فيها بركاكة الحشو وقبح التذييل وتخال بعض اجزاء الكلام عن بعض لطوله، وأما الاعاريض القصيرة التي تَفْضُل المعاني عنها فيضطرون فيها الي التكلف والحذف المخل، فلذلك كان حالهم في نظم الشعر مضاداً لحال الأقوياء من الشعراء.[١]

وقد خلط القرطاجني بين المعايير في عقد الصلة بين الاوزان والموضوعات التي تنظم عليها، فقد خلط في البداية بين المعيار الموسيقي والمعيار التركيبي، ثم هو في هذه الحالة يخلط بين الغرض الشعري ووزن معين مثل الوافر وبين شاعر معين ووزن معين مثل نظم المعري علي بحر الطويل، فقد وسمه بالوعورة والصعوبة، وذكر حالة اخري من حالات المعري نفسه ونظمه علي بحر آخر مثل الوافر، فقد وسمه فيه بالسهولة والوضوح. أما الخلط الثالث فقد مزج فيه بين معياري القوة والضعف الذين يتسم بهما بعض الشعراء وبين استعمال الابحر المختلفة ان مسألة الربط بين الاوزان وبين المعاني التي تنظم عليها لا يمكن ان نعدّها صحيحة، فهناك أغراض شعرية واحدة كالغزل نظم فيها الشعراء علي أغلب ابحر الشعر العربي كما أن مسألة الوعورة والصعوبة تعد سمة يتسم بها بعض الشعراء كأبي العلاء وابي تمام والمتنبي ، فهي تتعلق بدقة المعاني والاستخدام الخاص للغة ومدي التماسك او التفكك في التركيب النحوي والسمات الاسلوبية الخاصة بكل شاعر، أضف الي ذلك استخدام الشاعر الخاص للخصائص اللغوية

---

(١) المرجع السابق

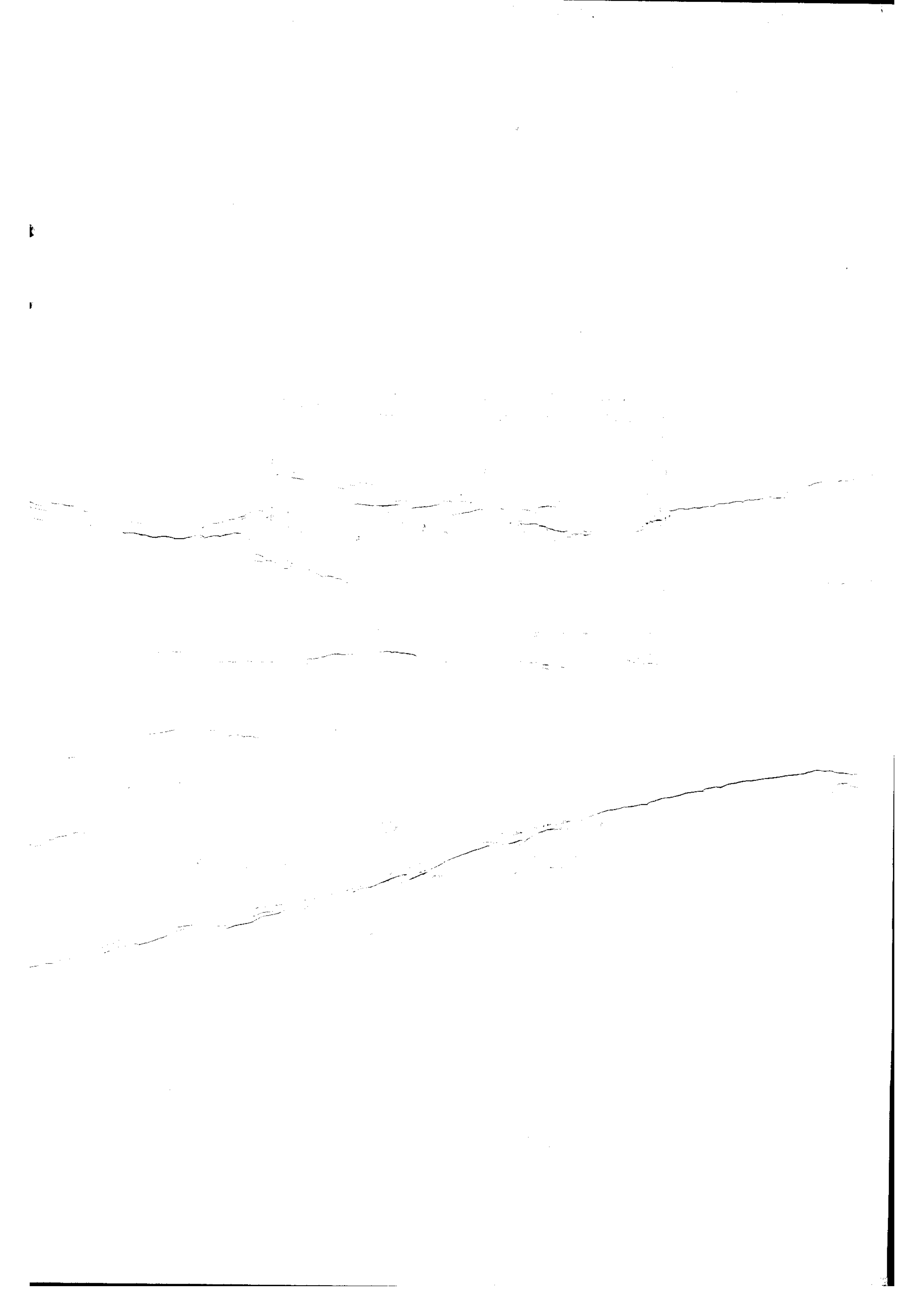
المتاحة في نظام لغته، كالحذف والزيادة والتكرار والتقديم والتأخير والاعتراض والفصل والوصل بين التراكيب، غير أننا لا نستطيع ان ننكر عبقرية القرطاجني في لغته بالنظر الي ان الشعراء الضعفاء حين ينظمون علي الأعاريض القصيرة فإنهم يحذفون ويخلّون وهو يقصد إنهم يحذفون في التراكيب والأدوات لمحاولة صنع توافق مقطعي عروضي مع التراكيب النحوية وهي في رأيي تمثل فكراً طريفاً.



الفصل الثاني
الإيقاع والمعاني الوظيفية

١- استهام العناصر اللغوية فى إنتاج المعاني الوظيفية.

٢- الدراسات والوسائل المعينة لنظرية تحليل الدوران.



الفصل الثاني
الايقاع والمعاني الوظيفية

١- ولقد شُغِلَ علماءُ العربية الأوائل ببحثهم عن قانون أو مجموعة قوانين عروضيَّة يُقَاسُ بها التراث الشعريّ من خلال وحدات مطابقة للكساءِ اللغوي فتوصلوا الي التفعيلات والبحور، أما استخدام العروض في تفسير بعض الظواهر اللغوية من حيث الصيغ والتراكيب فلم يَحْظَ بالبحث عند العروضيين، وبُحِثَتْ المسألة في إطار موضوعات أخر كما في كتب الضرائر وفي بعض ابواب النحو، فمثلاً ظاهرة كالتقطيع الشعري لم تبحث عند القدماء كما في بيت الحصري القيرواني:

ياليلُ. الصَّب متي غده   أقيام الساعة موعده

فعلي هذا الإعراب يجب أن تقف علي كلمة "الليل" لكن هذا الوقف سيجعلنا نعتبر الف التعريف همزة قطع وهذه مشكلة وهناك من المحدثين مثل الدكتور محمد النويهي والدكتور عابدين من اهتموا بمسألة التطبيق وقطعوا البيت الي جمل واستنتجوا منها دلالات تخص تجربة الشاعر من ناحية وتفيد قضايا اللغة من ناحية اخري.

ومن ذلك ما كتبه استاذنا الجليل المرحوم الدكتور عبد المجيد عابدين (١) حول نظرية تحليل الدوران Friquency analysis التي لا يعطي فيها للخصائص العروضية الدور الأوحد للدلالة وحسب بل يشرك معه جميع العناصر التي تدخل

---

(١) د. عبد المجيد عابدين – محاضرات في علم اللغة الحديث. الاسكندرية ١٩٨٦ ص ٧٩ وما يليه

في التركيب الشعري من صيغ صرفية وتراكيب نحوية وأدوات لها دلالات خاصة فتسهم جميع هذه العناصر في صياغة التشكل المطلوب من ناحية وتدل دلالة مقصودة علي ما أراده الشاعر من ناحية اخري وأن أى نقص في احد هذه العناصر التي تستهم في البناء الشعري يرمز ايضاً الي دلالة مقصودة. وفي هذا الاطار دارت فكرة تحليل الدوران وذلك لتحليل النسج الصوتية لابيات الشعر وذلك بأربعة أنماط من تحليل البنية اللغوية من النواحي الصوتية. النمط الاول: تحليل الخصائص العروضية في أبيات الشعر، يستخدمه الباحث المحلل علي الخطوات الاتية.

أ- يبدأ بتحليل بيت الشعر في قول الخنساء مثلاً:

حمّال ألوية هبّاط أودية   شهاد أندية للجيش جرار

ويشبهه قول تأبط شراً،

حمّال ألوية شهاد أندية   قوال مُحْكَمَةٍ جواب أفاق

نحلل البيت الي مقاطعة الصوتية: وبيان انواعها كالاتي:

* مقطع قصير مفتوح يتكون من صامت + حركة قصيرة

* مقطع طويل مفتوح: يتكون من صامت + حركة طويلة

* مقطع طويل مغلق: يتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت

* مقطع متماد مغلق: يتكون من صامت + حركة طويلة + صامت

* مقطع طويل مزدوج: يتكون من صامت + حركة قصيرة + صامتان

وهذه الانواع الخمسة من المقاطع تندرج تحت قسمين: مفتوح ومغلق Closed, Open.

وأهمها في تحليل الشعر الأنواع الثلاثة الأولي. وهي ما تدور في إطار عملنا التحليلي الذي يعد البناء العروضي أحد مكوناته.

ب- ولكل مقطع صوتي كم من الزمن - فاذا قدرنا المقطع القصير المفتوح بوحدة زمنية واحدة، فإن المقطع الطويل المفتوح يقدر حينئذ بوحدتين زمنيتين.

كذلك المقطع الطويل المغلق مثله. وعلي هذا تعقد الموازنة بين المقاطع بأنواعها الثلاثة في تحليل البنية اللغوية. والحقيقة أنّ تقدير المقطع القصير المكون من صامت وحركة بقدر وحدة زمنية واحدة لا مشاحة فيه لكن تقدير المقطع الطويل المفتوح المكون من صامت وحركتين المقدر وحدتين زمنتين فهذا لا يعد مناسباً من وجهة نظري ذلك إننا لم نضع اعتباراً لقيمة الصامت في المقطع الطويل وعلي هذا تكون الوحدات الزمنية مقابلة لكم الحركة وحسب غير أن أسلوب التحليل في هذه النظرية معتمد علي الوحدات العروضية وهي التفعيلات في تقدير الوحدات الزمنية لبيت الشعر فالتفعيله الخماسية في اطار هذه النظرية تقدر بخمس وحدات زمنية وهكذا السباعية وهذا الامر يطرح مفارقة اخري وهي موقفنا في التحليل من المادة اللغوية التي صيغ بها بيت الشعر اذ أننا في التحليل العروضي كثيرا ما نتخلص من بعض الحركات وذلك في حالة التقاء الساكنين وفي حالة الألف واللام الشمسية وغيرها كثير كما ان بعض الشعراء يستخدمون اللغة استخداما خاصاً في الصياغة

فمنهم من يثبت الظاهرة ومنهم من يثبت عكسها بل أن بعضهم يثبت الظاهرة وعكسها في القصيدة الواحدة بل والبيت الواحد.

وكتب الضرائر مليئة بهذه النماذج والظواهر فالشاعر يمد المقصور ويقصر الممدود ويمنع الاسماء من الصرف ويصرفها في احايين أخري. كما أنه يدغم المتماثلين ويخففهما اخري وهذا بيت المتنبي الذي يبدؤه بالضمير (أنا) دون أن يضع اعتباراً في الوزن العروضي للحركة الطويلة في نهاية الضمير التي تعدها نظرية تحليل الدوران وحدتين زمنيتين لكنها في الحقيقة تقابل وحدة زمنية واحدة في النظام العروضي، يقول المتنبي من البحر البسيط.

أنا الذي نظر الأعمي إلي أدبي　　　　وأسمعت كلماتي من به صمم

جـ بعد التحليل للشعر المشار اليه الي مقاطعه الصوتية وبيان وحداتها الزمنية. يبقي علي الباحث المحلل ان يقف عند الخصائص العروضية لهذا الشعر للاجابة عن المسائل الاتية:

* اسم البحر، وتفعيلاته، ووحداتها الزمنية

* تحليل التفعيلات التامة إلي مقاطعها الصوتية

* ما طرأ علي التفعيلات التامة من تغير عروضي.

* المقاطع التي يرتكز عليها الايقاع في هذا البيت أو ذاك.

* كيفية تجاوب الوحدات الزمنية من مواقع الايقاع.

* شرح ما نلاحظه من تجانس الانساق المسجوعة في داخل البيت.

ونلحظ هنا تركيزاً علي تسخير الجوانب الايقاعية بما لها من تأثيرات سياقية علي استشفاف المضمون الدلالي سواء أكان الشاعر يقصد تلك الدلالة ام ان هذه الدلالات تم اكتشافها عن طريق تفسير المحلل الاسلوبي ومما اراه ايجابيا في هذا الجانب هو تحليل التفعيلات التامة الي مقاطعها الصوتية. ماطرأ علي التفعيلات التامة من تغير عروضي بيد أن هناك ملمحا أظنه جمالياً بحتاً لا يرتكز علي أساس استشفاف الدلالة من البناء والصياغة وهو شرح. ما نلاحظه من تجانس الانساق المسجوعة في داخل البيت.

اما النمط الثاني الذي طرحته نظرية تحليل الدوران من أنماط التحليل فهو تحليل التفعلات الصرفية Morphological Interactions الحادثة في بعض صيغ الافعال المزيدة الاتية[1]

اضطرب - ازْدَلَفَ - اضْطَلَعَ - اذْدَكَرَ - طَلَع - ازْدَهر - أدَعَم - ازْدانَ.

ولست أري فيما سبق كبير فائدة خصوصا ان الصيغة الصرفية لا تحتفظ ببنياتها الصرفية التي حصرها وحددها الصرفيون خصوصا اننا في إطار هذه النظرية نلجأ الي لون اخر من التحليل وهو التحليل المقطعي الذي يفتت الصيغة الصرفية الي انواع من المقاطع التي حددناها في بداية الحديث عن النظرية أما ما يمكن ان نتلمس فيه علة اللجوء الي التحليل الي الصيغ الصرفية فقد يتضح نسبياً

---

(١) المرجع السابق صـــــ ٨١.

من الامثلة التي طرحها صاحب النظرية وفيها إشارة الي ظاهرة ادغام المتماثلين وتأثير الاصوات بعضها علي البعض الاخر وفقا لنظام التفاعل الصوتي في ظل سلسلة الاصوات المشكلة للتركيب التي تكون نسيجا صوتيا متجانسا يتأثر فيه المرقق بالمفخم وتتأثر فيه الحركة بما يجاورها من حركات بل قد يتغير نوع الحركة الي حركة اخري كما في حالة قلب الضمة الي كسرة عند بناء الفعل الاجوف للمجهول. ولا أري مبرراً للجوء الي الصيغ الصرفية في هذا النمط من التحليل بالرغم مما ذكرت وذلك لأن هذا النمط من التحليل يتضمن تحليل الصيغة الي مقاطعها الصوتية تعيين الاصوات الزائدة في كل صيغة وبيان ما طرأ عليها من تغير صوتي. وبيان اسباب حدوث التفاعلات الفنولوجية في كل حالة(١)

والنمط الثالث من أنماط التحليل هو تحليل دوران الظاهرة الصوتية الحركات في النص اللغوي Frequency analysis

١- الحركات: الفتحة القصيرة والطويلة - الضمة القصيرة والطويلة - الكسرة القصيرة والطويلة - وتسمي الصوائت او المصوتات.

٢- الهدف من هذا التحليل: الكشف عن نسب التردد - اي تردد الحركات في النص اللغوي الفصيح لمعرفة أيها يحظي بأعلي نسبة من الدوران او التردد في مجال استخدامها في هذه النصوص.

٣- يقوم الباحث المحلل بتحليل النص الي مقاطعه الصوتية، لاستخلاص الحركات وتصنيف انواعها بترتيبها علي حساب استخدامها في النص.

---

(١) المرجع السابق صـــــ ٨١.

والحقيقة ان هذا النمط من أنماط التحليل يمثل اهمية كبري وغاية في الدقة لكن لتحليل النص بأكمله الي الحركات المختلفة اضافة الي كونه عبئا كبيراً فإن جدواه لن تكون كبيرة اذا لم يرتبط ذلك بتصنيف النص الي تراكيب او سياقات متناظرة لكي يتسني الحصول علي الفوارق الاسلوبية بين التراكيب ورصد الانحرافات المختلفة اذا تم العثور عليها.

وهذا النمط من التحليل يتضمن مأخذاً بالرغم من دقته وأهميته وهو اعتماده علي دراسات اخري خارج النص المدروس استخلص منها نتائج صنع منها حقائق لغوية جعلها من البديهيات في استبطان النسج الصوتية في تحليل خطاب الشعر ومن ذلك اعتماده علي احد الباحثين[1] المعاصرين الذي قام بهذا التحليل وقدم احصاءات تدل علي أن اللسان العربي مَيَّالٌ بالسليقة الي تفضيل الفتحة علي الكسرة والضمة - ويقول الكتاب: أن الفتحة اكثر المصوتات وروداً. ويكفي ان نقوم لإثبات ذلك باختبار إحصائي بسيط في القرآن. وليكن ذلك مثلا الآيات من الاية الخامسة الي الاية الثانية عشرة من سورة البقرة ففيها تكرر الفتحة ١٠٠ مرة والكسرة ٤٢ مرة والضمة ٥٠ مرة فاذا كان عدد هذه المصوتات (٢٠٢) حالة فإن النسبة المئوية لورود كل منها هي: الفتحة ٥٤,٤٪ والكسرة ٢٠,٨٪ والضمة ٢٤,٨٪. وقام باحث آخر بإحصاء في ثلاثة نصوص قرآنية (البقرة من ١ - ١٨، طه من ٢ -٣٤، الروم من ٢ - ٢٠) اي انه اختار من كل سورة مائتي كلمة. وقد خرج من إحصائه لهذه الستمائة كلمة بالنتيجة التالية: الفتحة ٥٩,٤٪ - الكسرة ٢٠,٨٪ - الضمة ١٩,٨٪ فقد تقاربت الكسرة والضمة، أما الفتحة فقد زادت نسبتها. والنظرية تجعل من هذه النتائج حكماً تدل به علي أن الفتحة هي أخف الحركات علي اللسان العربي والكسرة تليها في نسبة التردد والضمة هي اقل الحركات تردداً علي اللسان العربي فتكون بذلك هي أصعب الحركات نطقاً

---

(١) انظر هنري فلاش - كتاب العربية الفصحي - الذي ترجمة د. عبد الصبور شاهين - طبع في بيروت ١٩٦٦. ص ٣٦.

وثقلاً علي لسان العربي وبقليل من التأمل لمراحل تطور ونمو الطفل نجد أن اولي هذه الحركات نطقاً علي لسان الطفل في بداية عهده بالحياة هي الضمة وذلك حين يبكي قائلا ما يقارب صوت الحرف الانجليزي (o) وبطبيعة الحال فإن الطفل في بداية عهده في هذه الدنيا لا يمتلك جهازاً نطقيا مكتمل العضلات والفكوك والاسنان والاضراس التي تسهم جميعاً بلا شك في إتمام عملية النطق السليم وبذلك تكون الضمة هي أخف الحركات عند الطفل العربي وغيره من اطفال العالم هذه نتيجة معاكسة تماماً اعتمد عليه هذا النمط من التحليل من نتائج دراسات خارج النص موضوع التناول الذي يجب ان تستمد منه وحده وليس من غيره الحقائق اللغوية التي نتجت من التحليل والتي يجب أن تستمد منها وحدها بعناصرها المختلفة المضامين الدلالية التي قصد اليها وهناك مزلق أخر خطير ناتج عن الإعتماد علي نتائج النصوص الخارجية وذلك باللجوء الي تحليل لغة النص القرآني الكريم بما شمل من آيات وصور ثم الحكم علي نتائج هذا التحليل الذي اتخذ الايات والصور بأنها اكثر او اقل تردداً علي لسان العربي مساوين في ذلك بين لغة الشعر التي صاغها الشعراء وبين لغة القرآن التي نزلت من عند الله فكأن آيات القرآن الكريم قد بثها مستخدم عربي إلى متلقين آخرين وهذا الامر ليس صحيحا بالرغم من أن محمد صلي الله عليه وسلم - هو اول بشري نطق هذا النص لكن الحقيقة ان الله اول من انزله علي جبريل وجبريل القاه علي محمد كما هو بهذه الصياغة العربية المبينة، وتلك آفة كبري من آفات الاستعانة بمناهج ووسائل تحليل لا تتناسب مع بعض القضايا التي تتعلق بالتراث العربي ولعل هذا السبب هو الذي ابعدني كثيرا عن اللجوء إلى تحليل النص القرآني باستخدام مناهج ووسائل تحليل علم اللغة الحديث في مرحلتي الماجستير والدكتوراة وكانت تلك من نصائح ووصايا أستاذي الجليل المرحوم عبد المجيد عابدين صاحب النظرية وانا ابرئه من هذا الامر الذي فسرته وأعوذ بالله آن انسب اليه شيئا من هذا إنما هذا الامر يرجع الي تفسيري الشخصي لعناصر النظرية التي كنت أول مستفيد بها

وأول متعلم للتحليل اللغوي عن طريقها وكنت متحمساً لها يوما ما. لكن تلك سنة العلم البحث عن الحقيقة فما رأيته امس صوابا مطلقا قد أراه اليوم يحتاج الي مزيد من التأمل والتعديل والقاء الضوء علي الجوانب الايجابية فيه.

والنمط الرابع من أنماط التحليل هو تحليل دوران "الصوامت"(١) في كلام العرب لمعرفة أيها يحظي بأعلي مرتبة ويظفر بأكبر نسبة في كلامهم. وقد توصل بعض علماء الحاسب الالكتروني (الكمبيوتر). في عصرنا هذا - الي نتائج مؤكدة في هذا الصدد.

فسجلوا من أكبر معجم لغوي لدينا - وهو تاج العروس للزبيدي الفاظ اللغة، واستخرجوا إحصاءات كاملة للصوامت وحددوا نسبة دورانها اي ترددها في هذه الالفاظ. وما سجلته من ملاحظات عن النمط السابق من أنماط التحليل يسري علي هذا النمط الرابع وذلك بالاعتماد علي النتائج المستمدة من تحليل المواد اللغوية بالمعجم لتطبيقها علي لغة نصوص مصالحة ومؤلفة علي هيئة تراكيب أضف ذلك الي كونها مواد لغوية من خارج النص مشروع الدراسة.

من ذلك اخذ احصاءات الجذور الثلاثية من معجم تاج العروس فقد وجد أنها تتوزع بين ثلاث مراتب او ثلاث مجموعات:

* المجموعة الأولي: ذات التردد العالي وترتيبها: "و. ن. ر. ل. ب" وتتراوح احصاءات ترددها في الالفاظ الثلاثية علي هذا الترتيب بين ١٣٤٥ و ١١٥٥

---

(١) محاضرات في علم اللغة الحديث صـ ٨٢.

مرة.

* المجموعة الثانية: ذات التردد المتوسط: وترتيبها كالآتي:

"د. ف. ع. ي. ق. س. ج. ش. ح. همزة هـ. وتتراوح احصاءات ترددها علي هذا الترتيب من ٩٤١ الي ٧٢٦ مرة.

* المجموعة الثالثة: ذات التردد الضعيف: وترتيبها كالآتي:

"ط. ز. خ. ت. ص. غ. ث. ذ. ض. ظ". وتتراوح علي هذا الترتيب من ٦٧٤ الي ١٨٧ مرة[1]

وفي ضوء ما طرحته النظرية من أنماط تحليل يمكن الوصول الي نتائج نستطيع ان نستخلص عن طريقها ما يكشف عن مجالات أوسع نطاقا وأعمق ابعاداً وذلك بطريقتين احدهما تحديد القضايا العراقية التي يمكن ان تكون احدي مجالات وميادين استخدام هذه النظرية والاخر هو اللجوء الي نصوص تتناسب عناصرها مع انماط التحليل المقترحة وفي إطار عرض اربعة انماط من تحليل النسج الصوتية ودلالتها في الاسلوب الشعري تطرح نظرية تحليل الدوران عدداً من الخطوات يلزم اتباعها عند اتخاذ احد النصوص مجالا لتطبيقاتها وهي:

١- تفهم معني النص المدروس وما تضمنه من جمل او عبارات او اشطار.

---

(١) كتاب: دراسة إحصائية لجذور معجم تاج العروس - باستخدام الكمبيوتر، تأليف د. علي حلمي موسي د. عبد الصبور شاهين طبعة بيروت ١٩٧٣ صـــ ٤٦.

٢- تحليل اجزاء النص الي مقاطعها الصوتية.

٣- الموازنة بين المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة وابداء ملاحظات عليها.

٤- عزل الصوامت وبيان انواعها ودرجاتها من التردد او التوارد علي النص.

٥- عزل الحركات وبيان انواعها ودرجاتها من التردد علي النص وهذه الخطوات المحددة تتيح لنا نقد المبدأ الاول الذي يقرر تفاهم معني النص وذلك لن يتأتي الا بتحليل النص الي جمل لها دلالات معينة كما سيتضح عند التطبيق والحقيقة ان الخطوات التالية لهذا المبدأ، الاصل فيها ان تحقق نتائج يهدف اليها هذا المبدأ الاول فإذا حققنا هذا المبدأ من بداية التحليل فلن تكون هناك جدوي او داعيا لمزيد من التحليلات يتم إجراؤها في الخطوات التالية لهذا المبدأ واول مجالات تطبيق هذه النظرية هو بيت الشعر الاموي

نهاري نهار الناس حتي اذا بدا   لي الليل هزتني اليك المضاجع

واولي خطوات التحليل هي تحليل الخواص العروضية، فالبيت من بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن).

وفي اطار هذا التحليل العروضي يقسم د. عابدين البيت الي عدد من الجمل هي بالتحديد ثلاثة لكنه يمزج بين ثلاثة انواع من التحليل، احدها هو التحليل العروضي وثانيها هو التحليل الي جمل وثالثها هو التحليل وفقا للمقاطع الصوتية القصيرة والطويلة المفتوحة والمغلقة والحقيقة انه لا يمكن ان يحدث تواز بين هذه الالوان من التحليل مجتمعة فالجملة الاولي هي (نهاري نهار الناس) والثانية (حتي اذا بدالي الليل) والثالثة (هزتني اليك المضاجع). وفقا للمعني الذي هو

أصل الاعراب، ولكن التحليل العروضي للبيت يقتضي ان يقسم البيت علي النحو الاتي، الجملة الاولي (نهاري نهار النا) وعليه سينضم صامت الي الجملة الثانية لتصبح (س + حتي اذا بدالي الليل) وبهذه الطريقة سينضم ايضا الصامت الاخير من الجملة الثانية الي الجملة الثالثة لتصبح (ل + هزتني اليك المضاجع).

أما النوع الثالث من انواع التحليل وهو تحليل مقطعي فيمكن تطبيقه علي النوعين السابقين من التحليل بل يمكن تطبيقه علي تفعيلات البحر نفسها وخارج النص الشعري اذ إن كل سبب خفيف يشكل متطعا مغلقا وكل سبب ثقيل يصنع مقطعين مفتوحين وكل وتد مجموع يصنع مقطعين، أحدهما قصير مفتوح والثاني طويل مفتوح وبهذا نكون قد خرجنا عن إطار النص فمشروع الدراسة اذا ما تم التحليل علي هذا النحو لكن علي اي حال فإن تقطيع هذا البيت الي المقاطع الصوتية التي سبق الاشارة اليها يقدر بـ (٢٧ مقطعاً) شغلت العبارة الاولي المقاطع من (١ الي ٨) والثانية من (٩ الي ١٨) والثالثة من (٢٠ الي ٢٨).

ومن التحليلات السابقة تسجل النظرية ملاحظات حول الاطار العام للنسيج الصوتي وخواصه العروضية.

أ- يشتمل كل شطر - كما هو واضح علي اربعة عشر مقطعاً ما بين مفتوح ومغلق فمجموع المقاطع في البيت ٢٨ (١٤ + ١٤) ووحـــداتها الزمنية ٤٦ (٢٣ + ٢٣).

والملاحظ ان الوحدات الزمانية التي تم قياسها تتطابق مع عدد الوحدات التي تكونت بها تفعيلات البيت العروضية من خماسية وسباعية ومما يؤكد ذلك أن

القبض الذي طرأ علي التفعيلة السباعية (مفاعيلن) فأصبحت (مفاعلن) تم احتسابها في الوحدات الزمنية فأصبحت ٢٣ وحدة زمانية لكل شطر من شطري البيت بدلا من ٢٤ وحدة زمنية.

ب- التوزيع النسبي الزمني، للبحر الطويل التام يقدر علي اعتبار اربع وعشرين وحدة زمنية لكل من الشطرين فالمجموع ٤٨ وحدة زمنية، موزعة بين تفعيلات البحر علي الترتيب ٥ + ٧ + ٥ + ٧ × ٢.

وهذا نص صريح من نصوص النظرية يثبت ما ذهبنا اليه من تقدير الوحدات الزمنية علي اساس البناء العروضى البحت اضف ذلك الي تحديد التوزيع النسبي الزمني علي اساس تفعيلات البحر الاصلية التي لم يطرأ عليها اي تغيير نتيجة للاستخدام اللغوي، ناهينا بالكم المهمل من تفعيلات بعض الابحر التي لا ترد عادة وفقاً للدوائر العروضية التي طرحها الخليل فهناك بعض الابحر وردت ثنائية التفعيلة لكل شطر وذلك في الاستخدام العربي لكنها تعد ثلاثية في اصل الدوائر العروضية فلو قسنا التوزيع النسبي الزمني وفقاً لتفعيلات البحر الاصلية، فأننا سنصدم بنتائج مريبة في إطار التطبيق علي نصوص عربية مصاغة علي ابحر كالخبب والمضارع والمجتث وهذا الامر سيحد من المجالات التطبيقية لهذه النظرية، لكن استاذنا الجليل يحترز لهذا الامر ولكن في حدود العلة المحددة التي يسمح بها النظام العروضي بما اتاحة من زحافات وعلل لكن هذا الاحتراز ايضا يظل محدوداً في اطار الابحر التامة وذلك ما يتضح في البند الثالث (جـ) غير ان الملاحظ ان الوحدات الزمنية تنقص وحدتين زمنيتين اولاهما في المقطع ١٣ من الشطر الاول والاخري في نظيره المقطع ٢٧ الشطر الثاني وهذا يعني ان الشاعر قد التزم بهذا النقص في شطري البيت طبقا للقاعدة. العروضية اذا عرضت هذه

"العلة" في قصيدة وجب ان يلتزم الشاعر بها اخر قصيدته.

د- ويلاحظ ان النقص الطارئ علي المقطع ١٣ ونظيره ٢٧ قد ادي الي تكوين مقطع قصير مفتوح بدلا من مقطع طويل، وبسبب هذه العلة الطارئة على المقطع، امكن الجمع بينه وبين المقطع الذي يليه، وهو طويل مفتوح ليؤلفا معاً مركباً صوتياً هو ما سماه الخليل بالوتد المجموع وهو في اصطلاح المحدثين يتكون من مقطع قصير مفتوح يليه مقطع طويل.

هـ- وفي البيت أربعة اوتاد مجموعة تتكرر في كل شطر منه علي مسافات زمنية محددة. يضاف اليها وتد مجموع خامس تولد بسبب العلة الطارئة التي اشرنا اليها في الملاحظات السابقة. ويري د. عابدين ان ظاهرة تكرار مقطعي الوتد المجموع معا عدة مرات في البيت، علي مسافات زمنية محددة هي ظاهرة تستدعي الانتباه ولا نظير لها بين مجموعات المقاطع الاخري في البيت من حيث تركيبها وتكرارها علي هذا النحو.

غير أنني لا أري له دلالة الا في بعض المواضع المحدودة وان ذلك لم يحدث في إطار هذا البيت الا مرتين وذلك عند انضمام اخر صامت من كلمة (الناس) مع أول مقطع من كلمة (حتي) ليصبح (س + حت) فمن حيث الدلالة ومن واقع الاحصاء هناك مؤشر يتغير بتغير حالة الشاعر وانتقاله الي حالة اخري يتصاعد فيها التوتر والانفعال والظاهرة نفسها تتكرر عند انضمام اخر صامت من كلمة (الليل) الي اول مقطع لكلمة (هزتني) لتصبح (ل + هز).

وبعد تحليل البنية العروضية للبيت وكذا البنية المقطعية وتحديد بعض الوان التصرف في بناء البحر التام يورد الاستاذ الجليل نبدأ بعنوان "تحليل العبارات الي عناصرها الصوتية"(١)

---

(١) انظر الكتاب (محاضرات فى علم اللغة الحديث) صـ ٨٧.

وهو لا يقصد من ذلك بالطبع تحليل الابيات والمواد اللغوية الي مقاطعها فقد اجري هذه العمليات من قبل والحقيقة انه يقصد تحليل النتائج الناشئة عن عمليات التحليل والتقطيع وهو يبدؤها بالجانب الدلالي المستفاد من معني البيت كلية ومن المعاني المتطورة المتصاعدة للجمل بعد تجزيئها الي ثلاثة فمن خلال تعبير الشاعر تبدو ثلاثة معان رئيسية: سعيه بالنهار كما يسعي الناس" نهاري نهار الناس، اشتغاله بأمر يتوقع حدوثه اذا اقبل عليه الليل "حتي اذا بدا لى الليل" وصف ما أصابه من هذا الامر "هزتني اليك المضاجع".

ففي تحليل نتائج العبارة الاولي (نهاري نهار الناس).

تصل النظرية الي ان النسبة التقابلية $\frac{٧}{١}$ وهي تعني عدد المقاطع المفتوحة منسوبة الي عدد المقاطع المغلقة وهذه النسبة بالطبع مستمدة كما اوضحنا من نتائج دراسات اخري فلماذا تكون المقاطع المفتوحة بخاصة هي المنسوبة الي المقاطع المغلقة كما ان هناك خللاً رياضياً واضحاً وهو الذي نشأ عن نسبة الرقم الاكبر الي الرقم الاصغر فإذا حسبنا هذه النسبة عددياً فستصبح $\frac{٧}{١}$ = ٧ وبذلك نكون قد أهملنا تماما المقطع المغلق الذي يظل متميزاً ويصنع مفارقة في الجملة الاولي كما تري النظرية.

ووصلت النظرية الي أن النسبة الزمنية = $\frac{١١}{٢}$

ولا يوجد اي قانون او معادلة توضح كيفية الوصول الي هذه النتيجة اللهم الا ان يفكر الباحث تفكيراً دقيقاً ويعيد تحليل المادة اللغوية وبعد كل هذا يحلل

النتيجة النهائية نفسها وفي هذه الحالة لن نجد تفسيراً للمقام وهو (٢) الا ان يكون عدد حركات الكسرة الاولي علي الصامت قبل الاخير في كلمة (نهاري) والاخري في نهاية الصامت في نهايتي العبارة الاولي (الناس) اما رقم البسط وهو (١١) فلن يتأتي الا ان يكون عدد الاحرف التي تشكلت منها العبارة الاولي ومع هذا فسيتبقي حرفان يحتمل ان يكونا هما اللذان صنع منهما المقام (٢) ومع هذا فليس هناك ضوابط لهذه النسبة ($\frac{١١}{٢}$) والمسألة متروكة لحدس الباحثين يفهمها كل منهم كيفما شاء لكنه لا يملك أن يطبق علي نموذج اخر غير النماذج التي تضمنتها النظرية الا ان يصنع قوانين خاصة به ومع ذلك فلن نستطيع نحن ان نضبط المسائل او نقيم التجربة اذ يمكن ان يكون هناك احتمال اخر لحساب النسبة الزمنية للمقاطع بحيث تكون عدد الحركات القصيرة جميعا منسوبة الي عدد حركات الكسرة مع مراعاة ان الحركة الطويلة تحتسب بحركتين قصيرتين تضافان للعدد الكلي للحركات هذا في حالة الرقم الاول الذي يمثل البسط (١١) أما في حالة المقام فسنجد ان حركتي الكسرة إحداهما طويلة وهي التي في نهاية كلمة (نهاري) والاخري قصيرة في نهاية كلمة (الناس) والاصل ان يكون مجموع هذه الحركات ثلاثة لكنهما احتسبتا بحركتين (٢) وهنا يحدث خلل في صياغة المعادلة اذ يجب ان يكون المقياس واحداً في كل من البسط والمقام لتنتج نسبة عادلة اضف ذلك الي ان هناك خللاً غريباً في احتساب حركات الكسرة ضمن البسط الذي رقمه (١١) وبذلك يكون البسط متضمنا لكل من البسط والمقام وعليه فلن تكون النتيجة صحيحة او دقيقة بأي شكل من الاشكال اذ كيف نحسب نسبة رقم الي رقم يتضمن الرقم المنسوب اليه ($\frac{١١}{٢}$).

والنظرية تتبع اسلوباً محدداً في تحليل النتائج وهو أن تبدأ بالمقاطع يليها تحليل نتائج تردد انواع الصوامت وفي النهاية تحليل نتائج توزيع الحركات وتلك هي العناصر الصوتية المشكلة للسياق الصوتي للبيت.

ونحن نلحظ ان النظرية تتخذ اجرائين بالنسبة لكل من توزيع المقاطع وتوزيع الحركات وهما حساب النسبة التقابلية وحساب النسبة الزمنية. بينما تتخذ اجراءً واحداً نحو الصوامت وهو حساب التوزيع النسبي بالرغم من ان الصوامت تصنف الي ثلاث مجموعات، المجموعة الاولي ذات التردد العالي والمجموعة الثانية ذات التردد المتوسط اما المجموعة الاخيرة فهي الصوامت ذات التردد الضعيف التي تتضمن المطبق والشديد التي تستغرق مجهوداً عضلياً من المتكلم. وتصل النظرية الي أن التوزيع النسبي للصوامت هو ($\frac{٦}{٣}$) ويمكنا تفسيرها بأنها نسبة الصوامت ذات التردد العالي الي عدد الصوامت ذات التردد المتوسط لكننا لا نستطيع ان نصل من الجداول الي قانون محدد لأنه لم تتردد في هذه العبارة صوامت تنتمي الي المجموعة الثالثة وهي الصوامت ذات التردد الضعيف فأين نضعها بالنسبة لقسيميها في المعادلة التي يمكن بها حساب هذه النسبة بالرغم من سهولة الوصول الي تحديد العناصر الرقمية في هذه المعادلة لكن هذه النسبة التي نحسب بها التوزيع النسبي للصوامت تترك لدينا تساؤلات وهو لماذا لم يحدد للصوامت نسبتين إحداهما تقابلية والاخري زمنية كما هو الحال في كل من المقاطع والحركات خصوصاً أن المقاطع تشمل كل من الصوامت والحركات ومن هنا يمكن ان تختل النسب لاختلال المقادير التي تحسب بها تلك النسب ومن ثم فسينعكس هذا علي معالجة القضايا التراثية من ناحية اخري علي التفسير.

أما بالنسبة للحركات فتصل النظرية الي أن التوزيع النسبي التقابلي للحركات هو ($\frac{٥}{٣}$) وهذا معناه ان عدد الفتحات القصيرة مضافاً اليها عدد الفتحات الطويلة منسوبا الي عدد الحركات الاخري وهي الكسرة والضمة ونلحظ هنا تناقضاً في طرفي المعادلة الواحدة ففي البسط احتسب الفتحة القصيرة بقدر وحدة واحدة واحتسب الفتحة الطويلة ايضا بقدر وحدة واحدة وجمع الرقمان ليصبحا رقماً وحداً وهذا غير صحيح من الوجهة الرياضية لأننا جمعنا مقادير لعناصر مختلفة.

والطرف الاخر للمقدار وهو المقام فقد تمت التسوية بين حركة الكسرة بنوعيها الطويل والقصير بالاضافة الي حركة الضمة القصيرة والتوزيع النسبي الزمني للحركات في النموذج المعالج هو ($\frac{٨}{٤}$)

وهو يعادل عدد الحركات جميعا بأنواعها ولا فرق بين الطويلة والقصيرة او الكسرة او الضمة او الفتحة منسوباً الي عدد الكسرات والضمات القصيرة وجعل الحركة الطويلة بحركتين وهذا فيه تناقض ذلك ان الطرف الاول للنسبة وهو (البسط) لم يفرق بين كم الحركة من حيث الطول والقصر ام الطرف الثاني للنسبة وهو (المقام) فقد تم فيه تحليل الوحدات الطويلة الي وحدات قصيرة اضف ذلك الي تناقض اخر وهو ان البسط يشمل جميع عناصر المقام فيما عدا الحركة القصيرة الناتجة عن تحليل الكسرة الطويلة الي كسرتين قصيرتين والنظرية تكرر العمليات التحليلية والاجراءات الرياضية علي العبارتين التاليتين بالطريقة السابقة نفسها فتصل الي أن تحليل العبارة الثانية [١] فإن التوزيع النسبي التقابلي للمقاطع هو ($\frac{٧}{٣}$).

والتوزيع النسبي الزمنى للمقاطع هو ($\frac{١٠}{٦}$)

أما بالنسبة للتوزيع النسبي ($\frac{٥}{٨}$) وكذلك النسبة التقابليـــية للحـــركات ($\frac{٧}{٣}$) والنسبة الزمنية ($\frac{١٠}{٣}$).

النسبة التقابلية للمقاطع في العبارة الثالثة (هزتني اليـــك المضاجـــع) هي ($\frac{٦}{٤}$) والنسبة الزمنية للمقاطع ($\frac{٩}{٨}$).

أما في تحليل نتائج دوران الصوامت في العبارة الثالثة فإننا نلحظ ورود نسبتين وهذا مخالف لما ورد في تحليل العبارتين السابقتين واحدي هذه النسب

---

(١) انظر كتاب (محاضرات فى علم الحديث) صـ ٩١ وما يليها.

اسمتها النظرية التوزيع النسبي ونحن نظن انها توزيع نسبي زمني وقدرها (٤/٦) ومعناها عدد الصوامت ذات التردد العالي منسوباً الي عدد الصوامت ذات التردد (المتوسط وهناك نسبة اخري في الجدول نفسه والعبارة ذاتها تخص نسبة الصوامت عينها وقد أسمتها النظرية النسبة التقابلية وقدرها (٤/١٠) ومعناها عدد الصوامت ذات التردد العالي منسوباً الي عدد الصوامت ذات التردد المتوسط والضعيف معاً وتلك هي النسبة التي وردت مع جميع عبارات البيت وورود مثل هاتين المعادلتين في ان واحد يحدث لبساً وحده عند الدراسين اما الباحث المتعمق فيظن ان هناك شيئا جديداً طرأ إما علي عبارات البيت او علي انظمة التحليل وهذا ليس صحيحاً وفي التوزيع النسبي للحركات نجد أن النسبة التقابلية (٥/٥) والنسبة الزمنية (٦/٧).

والحقيقة ان هذه النتائج للعبارتين الثانية والثالثة تم الوصول اليها بإستخدام المعادلات التي وضحناها واظهرنا ملاحظاتنا عليها لكننا لم نرد التكرار ويكفي من القلادة ما احاط بالعنق، غير ان النظرية في نهاية هذه التحليلات وبعد تحليل النتائج ايضا تبني علي ذلك ملاحظاتنا حول تحليل العبارات في اطار النسيج الصوتي للبيت [1]، والنظرية تتبع في ذلك نهجاً مقارناً مصحوباً بالنسب المختلفة ارتفاعاً وإنخفاضاً علي النحو الاتي:

١- المقاطع المفتوحة - قصيرة وطويلة - يزيد عددها علي المقاطع المغلقة في العبارة الاولي ٨٧,٥٪، وتقل هذه النسبة في العبارة الثانية فتصير ٧٠٪ حتي تبلغ في العبارة الثالثة ٦٠٪.

٢- الصوامت ذوات التردد العالي يزيد عددها علي صوامت التردد الاوسط والضعيف - في العبارة الأولي - بنسبة ٦٦,٧٪، وتقل هذه النسبة في العبارة الثانية فتصير ٣٨,٥٪ حتي تبلغ في العبارة الثالثة ٢٨,٦٪.

---

(١) المرجع السابق ص ٩٣.

٣- الفتحة - قصيرة وطويلة - يزيد عددها علي الكسرة والضمة معاً في العبارة الأولي بنسبة ٦٢,٥٪ غير أنها ترتفع نسبتها في العبارة الثانية الي ٧٠٪ ثم تقل في العبارة الثالثة حتي تبلغ ٥٠٪ مع مراعاة ان العبارة الثانية اطول من العبارة الاولي بمقطعين.

٤- الصوامت الشديدة والمطبقة لا وجود لها في العبارة الاولي، ثم تظهر من بين ١٣ صامتاً خمسة صوامت شديدة في العبارة الثانية، ولا يوجد بها صوت ثم يظهر صوت مطبق واحد في العبارة الثالثة الي جانب خمسة شديدة من بين ١٤ صامتاً.

والحقيقة أن هذه الملاحظات غاية في الدقة خصوصاً انها لا تتمحل مسألة ارتفاع نسب مكونات النسيج الصوتي نحو التصاعد بالتدريج بل تعترف بنسب الانخفاض بالرغم من أنها تركز علي إرتفاع معدل عاطفة الشاعر وتوترة وإنفعاله نتيجة لحالة القلق التي تزداد حدتها في الليل وهي ايضا تسجل بأمانة مسألة حجم الجمل التي انقسم اليها البيت ومن ثم اختلاف النسب حيث لا تكون المقارنة عادلة في هذه الحالة ويبقي ان نحلل ما ترتب علي هذه الملاحظات من تفسير لها وعرض لتعليقات عامة تلقي بعض الضوء علي مجالات، "استبطان" النسيج الصوتي في بيت الشاعر الأموي:

أ- من الملاحظات السابقة ندرك ان هناك - علي الاقل - مجالين يتحرك فيهما النسيج الصوتي في الشعر: مجال الاطار الموسيقي العام، وهو الميزان العروضي او القالب الموسيقي الذي ينسكب فيه، ويتشكل في حدوده وأبعاده هذا النمط وغيره من انماط النسج الصوتية في الشعر العربي، ومجال العبارات التي تكونت وتناسقت وتآلفت من عناصر هذا النسيج. وفي كلا المجالين يكشف تحليل النسيج الصوتي اللثام عن دلائل وظواهر صوتية وسلوكية كامنة، ترتبط - بصفة - خاصة بالقيمة الابداعية في هذا البيت الذي نحن بصدده - فإذا أخذنا المجال

الاول، وجدنا ان تحليل الخصائص العروضية في بيت الشاعر الاموي يضع لموسيقي البيت اساسين صوتيين: أحدهما كمي يتابع فيه عدد المقاطع الواردة فيه، وكمها الزمني، وتنسيق تفاعيله العروضية، ليصل من هذا الي ان البحر "متجاوب" يتتابع علي هذا النسق ٥ + ٧ + ٥ + ٧ + × ٢، وأن هناك علة طارئة علي احد مقاطع التفعيلة الاخيرة من كل شطر مما أدي الي تكوين مركب صوتي هو ما يسميه القدماء بالوتد المجموع، هذا ما يتعلق بالاساس الكمي لموسيقي الشعر. اما الاساس الايقاعي فتري النظرية أنه اساس صوتي هام، فقد قدم لنا تحليل البيت مؤشرا يكشف عن ظاهرة صوتية لها اثر بالغ في موسيقي الشعر العربي. وتدور هذه الظاهرة حول ما يسمي بالوتد المجموع، وهو عبارة عن مقطعين اولهما قصير مفتوح والاخر طويل مفتوح أو مغلق، وفي بيت الشاعر الاموي اربعة اوتاد مجموعة، اصيلة في وزن البيت، ووتد خامس تولد من العلة الطارئة علي عروض البيت كما ظهر في التحليل، ويتردد الوتد المجموع في مواقعه من البيت، علي مسافات زمنية محددة، خمسة في الشطر الاول، تقابلها خمسة في الشطر الثاني، ومثل هذه الملاحظة تثير التساؤل بقدر ما تستدعي الانتباه: اهي امر نلحظه في موسيقي الشعر بصفة عامة ام غالبة، ام هي تختص ببحر الطويل الذي نظم فيه الشاعر الاموي هذا البيت؟ وما مدي تأثير العوارض الطارئة من زحافات وعلل علي الوتد المجموع؟ أهو مركب ثابت يحتفظ في الاغلب الاعم بجوهرة ومواقعه في اوزان الشعر ولا يمسه بشئ من تلك العوارض ام هو كغيره من اجزاء التفاعيل، خاضع لهذه الطوارئ التي يمكن ان تؤثر في جوهر تركيبه، وانتظام مسافاته الزمنية؟ يجيب قدماء العروضيين عن هذا التساؤل بصورة مجملة، اذ يقول احدهم "إن العرب شبهوا الأسباب والاوتاد التي يتركب منها بأسباب الخباء واوتاده، لثبات الاوتاد لا الاسباب في اكثر الاحوال بما يعرض فيها من الزحاف

والاختلال[١]. فالوتد المجموع اذن مركب ثابت لا يخضع في اكثر الاحوال لمؤثرات الزحاف والعلل، وهو بخلاف الاسباب التي يعتريها الاضطراب، بالنقص والزيادة، ولكن يبقي تساؤل آخر لم يعرض له القدماء وهو: ولماذا حافظ الشعراء والرجاز علي هذا المركب الصوتي دون ان يمسوا جوهرة ومواقع تردده في أشعارهم وأرجازهم؟ لقد حاول النقاد المعاصرون الذين كتبوا في موسيقي الشعر، او بعضهم بعبارة ادق - ان يجيبوا عن التساؤل وثار حولها جدل كثير، ولعل من أوائل المتحدثين عن هذه القضية د. محمد مندور، حين اعرب عن رأيه فيها اوائل الاربعينات، في مقال كتبه في مجلة كلية الاداب جامعة الاسكندرية بعنوان "الشعر العربي: غناؤه، إنشاده، وزنه[٢]. ثم لخص رأيه في كتابة "في الميزان الجديد[٣].

ثم عرض د. شكري عيّاد للقضية من جوانب متعددة ولم يجد فيها رأياً بل كان القصد من تأليف كتابه "موسيقي الشعر العربي"[٤] أن يكون مشروع دراسة علمية علي حد وصفه، للتوصل الي فهم أدق وأعمق لموسيقي الشعر العربي، وألف د. محمد عوني عبد الرؤوف كتابه بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف[٥] تناول فيه القضية بتفصيل وتوسع وهو يعود الي رأى الدكتور مندور ويتفق معه في جوانب معينة، وكلاهما يركز علي أهمية الوتد المجموع باعتباره النواة الموسيقية للشعر العربي كما يقول مندور، أو جوهر الايقاع كما يسميه عوني

---

(١) معيار الشعر للشنتريني صـ ١٣.

(٢) الدكتور محمد مندور - مجلة كلية الآداب/ جامعة الإسكندرية "الشعر العربى: غناؤه، انشاده، وزنه" مجلد أول مايو ١٩٤٣ ص ١٣١ وما يليها.

(٣) الدكتور محمد مندور "فى الميزان الجديد/ طبعة نهضة مصر بالفجالة ص ٢٣٤ - ٢٤٠".

(٤) د. شكرى عيّاد "موسيقى الشعر العربى".

(٥) د. عونى عبد الرووف "بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ط القاهرة ١٩٧٦.

مواطن ارتكاز اساسية. ومن تردد الارتكاز الشعري علي هذه المواطن يتولد الايقاع. والايقاع - كما يقول محمد مندور - عبارة عن عودة ظاهرة صوتية ما علي مسافات زمنية محددة. وهذا ما يحدث تماماً بالنسبة الي الاوتاد المجموعة، اذ يقع الارتكاز الشعري علي مقطع معين من الوتد المجموع في التفعيلة الاولي، ثم يعود علي نفس الموضع في التفعيلة الثانية وهكذا يتردد الارتكاز من موطن الي موطن إلى مسافات زمنية محددة، وهذا ما نسميه بالاساس الايقاعي او الارتكازي في موسيقي الشعر، وهو في الشعر العربي مقترن بالاساس الكمّي. وتبدو النظرية موضوعية في مناقشة مسألة مواضع ارتكاز الأوتاد ودورها في ايقاع الشعر العربي من حيث عدم طرحها لاي حل لهذه المسألة بل هي تستند الي دراسات اخري. اعترفت بأثر هذه الظاهرة، لكن النظرية طرحت تساؤلاً اراه صائباً عن مدي اثر هذه المواضع من الارتكاز في ابحر اخري غير الطويل الذي ورد النموذج المدروس منظوماً عليه، لكنها في الحقيقة لم تجب عن شئ من هذا بالرغم من أن النظرية تعتمد في اغلبها علي الجانب التطبيقي المستند الي تحليلات دقيقة، وهي بهذا - اي النظرية - تظهر بنفسها جوانب نقص كبيرة تتحدد في وجوب تحليل نماذج منظومة علي ابحر الشعر الاخري علي الاقل ناهينا بالمجزوءات.

والحقيقة انني اختبرت بنفسي هذا النموذج المعطي للشعر الاموي فلم اجد لمواضع الارتكاز علي الاوتاد المجموعة تأثيراً الا في موضعين: أحدهما عند نهاية الجملة الاولي وبداية الجملة الثانية، والثاني عند نهاية الجملة الثانية وبداية الجملة الثالثة، وقد سبق أن حدّدتهما فيما سبق من تحليلات، لكن هناك عشرة مواضع حددتها النظرية لمواضع الارتكاز علي الاوتاد المجموعة في بيت الشعر الاموي لكن ذلك لن يكون له ادني تأثير طالما أنه لم يرتبط بالدلالة، ومسألة ارتباط هذه المواضع من الارتكاز بالدلالة شئ مستبعد ذلك أنه ليست هناك مسافات زمنية

كبيرة بين الوتدوالاخر، ومن ثم لن تكون هناك مواد لغوية كافية لنشوء تغيير في الدلالة، فقد يتوارد في المادة اللغوية الواحدة (كلمة) وتدان متتاليان ليس بينهما فاصل من الاسباب، بل إن ورود سبب فاصل بين وتدين ليس كافياً لاحداث اي تغيير في دلالة المادة اللغوية خصوصاً ان السبب يتكون من صامتين وحسب، وقد اختبرت ابياتاً اخري فلم اجد لمواضع هذا الارتكاز التأثير الذي طرحته الدراسات السابقة اللهم في بعض المواضع التي ارتبطت في نهايات او بدايات جمل شعرية أو ارتباط موضع الارتكاز بصوامت معينة لها صفات ذات دلالة خاصة كالشدة او الاطباق او الرخاوة.

أمّا مسألة ان للزحافات والعلل أثراً في تشكل او تكون هذه المواضع من الارتكاز، فهذا بطبيعة الحال ليس صحيحاً في جميع الحالات، هو صحيح في بعض التفعيلات مثل "مفاعيلن" التي تصبح، نتيجة للزحاف، مفاعلن، ومستفعلن" التي تصبح نتيجة للزحاف "مُتفعلن"، غير أن هناك تفعيلات اخري اذا زوحفت، فستتحول مواضع الارتكاز المطروحة الي اجزاء اخري من التفعيلات من "فاعلاتن" التي اذا زوحفت فستصبح "فعلاتن"، و "مستفعلن" التي عند زحافها تصبح "مستعلن"، و "فاعلن" التي تصبح "فعلن" اذا زوحفت.

لكن التأثير الحقيقي الذي ازعمه فهو ان نقص الوحدات الزمنية نتيجة للزحافات والعلل ينشئ لوناً من الإسراع، فالمعروف ان موضع السكون يتيح راحة للنفس لدي المتكلم، فعند اختزال هذا الساكن في تفعيلات متتالية لاشك انه ينعكس علي المادة اللغوية المنظومة، ومن ثم يحدث تأثيراً في الدلالة قد يفسر بالاسراع او الخفة او الاضطراب او التتابع، إلي آخر هذه التفسيرات.

ب- وبالطريقة نفسها التي عالجت بها النظرية استبطان النسيج الصوتي في إطاره الموسيقيّ العام، نقف هنا عند المجال الثاني - وهو استبطان النسيج الصوتي من خلال عبارات الشاعر، لتقييم البحث، علي اساسين صوتيين: أولهما الاساس الكمي او البنائى والاخر الاساس الدلالي . اما الاساس الكمي او البنائى فهو - في العبارة الاولي "نهاري نهار الناس" - مستمد من حصيلة المقادير والنسب التي توصلنا اليها في تحليل نسيجها الصوتي، وهي في مجموعها تشير الي مدي ما بلغته العبارة الاولي من سهولة وليونة وشفافية، اذ ترسم سمات معينة كما يتضح فيما يلي:

١- المقاطع المفتوحة - وهي بمثابة متنفسات للتعبير ومنافذ لا سترواح النفس - ترتفع نسبتها علي المقاطع المغلقة حتي تصل الي ٨٧,٥٪.

٢- والصوامت ذوات التردد العالي - وهي اخف الصوامت علي لسان العربي وأقربها الي نفسه - تزيد علي ما دونها بنسبة ٦٦,٧٪.

٣- ويتكرر عدد من صوامت العبارة مراراً "فالنون اربع مرات، والهاء مرتين، والراء مرتين، فتحدث في اذن السامع نغماً هادئاً رقيقاً.

٤- ولا يوجد في صوامت العبارة شئ من صوامت الشدة والاطباق.

٥- وتحتل الفتحة القصيرة والطويلة - وهي الحركة الخفيفة المستحبة في العربية - مكانة اعلي مما للكسرة والضمة معاً وقد امتزجت هذه السمات الخمس وتضافرت كلها في نسيج هذه العبارة، فاكتسبت العبارة، خاصية متميزة، صورة أليفة، صافية شفافة: اليفة لسهولتها وخفتها علي اللسان، صافية

تعكس كالمرآة - ما حولها: شفافية تشف عما يرتبط بها من معني.

وتزداد هذه الصورة وضوحاً وإشراقاً عندما نضع ازاءها معني العبارة الذي يرتبط بها - الاساسي الدلالي:- فالشاعر يعيش نهاره كما يعيشه الاخرون من افراد جماعته، عيشه اليفة لديه، قد تعودها واستأنس بها، لا يشوبها كدر يقلق راحته، ولا يعكر صفوها اضطراب يهز مشاعره ويقض مضجعه.

بل أن هذه الصورة بما في خصائصها من خفة ويسر . وإشراق، ليست منفصلة ولا معزولة عن بقية البيت، وإنما هي نقطة الانطلاق الاولي بالقياس الي العبارتين الاخريين في بيت الشاعر، فبعد تحليل العبارتين نجد ان نسيج البيت كله، في صورته المكتملة، يبدأ من نقطة البداية حيث خفة الاصوات واشراق الصورة، ويتدرج صاعداً نحو سمات الشدة والانغلاق.

وصورة العبارة الاولي فوق هذا كله، مثال للقيمة الابداعية في اساليب النابغين من الادباء، ذلك لانها تعبر بصدق عن حالة من حالات تجربة الشاعر، ولذا فهي نسيج وحدها، وفي مقدورنا ان يحاول كل منا ان يصطنع ما شاء من عبارات اخري تتحد مع عبارة الشاعر في الوزن العروضي والمعني الاجمالي ومع هذا فإنه من المستبعد ان نجد في عباراتنا المصطنعة ولا عبارة واحدة تطابق عبارة الشاعر في استيعابها وشمولها لكل الخصائص الصوتية والدلالية التي أشرنا اليها، ومن هنا تظهر قيمتها الابداعية.

والحقيقة ان النظرية لم تضف جديداً، فيما مضي من تفسير، بل ان هذا التفسير سيفقد النظرية جد واها خصوصا اذا اقتصرت نتيجتها علي تمييز التراكيب التي اختارها الشاعر علي تراكيب المتكلمين العاديين، فعد نابغاً لهذا السبب، كما أن دورها سيقتصر علي بيان مطابقة احوال الشاعر بالمواد اللغوية المختارة، وتلك

قضية تتعلق بالنقد الادبي اكثر من تعلقها بالتحليل اللغوي خصوصاً ان البيت الواحد يستغرق قدراً وجهداً كبيرين في التحليل والاحصاء وإعداد النسب على حين ان الناقد الادبي والمتذوق يستطيعان أن يبديا رأيهما في تجربة الشاعر دون هذا الجهد وتلك المعاناة والطابع العلمي الدقيق الذي اتسمت به الاجراءات، فمن الواضح ان تحليل البنية اللغوية لردها الي عناصرها الصوتية، وإبراز خصائص النسج الصوتية فيها، هو السبيل الاقوم للكشف عن القيم الابداعية في النصوص الادبية، ففي ضوء الجداول والتحليلات التي اجريت علي النموذج تعلق النظرية علي تحليل العبارات الثلاث علي النحو الآتي:

١- يزيد عدد المقاطع المغلقة علي حساب المقاطع المفتوحة حتي تبلغ اقصاها في العبارة الثالثة.

٢- ويزيد عدد الصوامت ذوات التردد الاوسط والضعيف علي حساب ذوات التردد العالي حتي تبلغ اقصاها في العبارة الثالثة.

٣- وتخلو العبارة الاولي خلواً تاماً من الصوامت الشديدة والمطبقة ولكن تظهر الشديدة وتتكاثر بنسبة غير قليلة في العبارتين الثانية والثالثة، وتنفرد العبارة الثالثة بصامت مطبق واحد من جملة الصوامت الشديدة.

٤- بالرغم من أن العبارة الاولي اقصر من العبارتين الاخريين وردت الفتحة القصيرة والطويلة في العبارة الاولي بنسبة اعلي من ورود الكسرة والضمة معاً (٦٢,٥٪) وانحدرت نسبة الفتحة في العبارة الثالثة الي (٥٠٪) غير ان العبارة الثانية تشذ عن هذا التدرج فترتفع نسبة الفتحة الي ٧٠٪.

ويتضح من معظم النتائج السابقة ان النسيج الصوتي للعبارات الثلاثة يتصاعد تدريجياً نحو الشدة والانغلاق، وهذا يتفق تماماً مع اساسها الدلالي. فالشاعر بعد ان فارق صورة النهار الاليفة المشرقة في عبارته الاولي، بدأ يساوره شئ من القلق والليل مقبل عليه، حتي اذا اوي الشاعر الي فراشه اخذته الهموم من كل جانب، وسيطرت عليه الام الوحشة والفراق، فاضطربت نفسه واهتزت مشاعره.

والحقيقة ان هذه التفسيرات لم تستمد من طول الحركة او قصرها الكمي الذي يتناسب مع الايقاع العربي اية دلالة سواء في حالة الفتحة او الكسرة او الضمة اضف ذلك الي عقدها الصلة بين شدة الصوامت من ناحية وانغلاق المقاطع من ناحية اخري وبين التصاعد المطلق في الانفعال والتوتر الذي يكاد يصل الي حد تفسيره بالكآبة المترتبة علي حرمان شديد، كل ذلك دون الرجوع الي النص الكامل الذي انتزع منه هذا النموذج لمعرفة نسبة شيوع او ندرة حركات معينة من فتحة وكسرة وضمة او نسبة تردد صوامت مميزة تتسم بالشدة او الرخاوة او ملاحظة كم المقاطع من طويلة او قصيرة او نوعها من حيث الانفتاح والانغلاق والحقيقة انه يمكن تدارك ذلك كله بملاحظة خصائص اسلوبية معينة ذات تردد محدد في اسلوب الشاعر بعامه وفي نصوص معينة بخاصة قد تقترن بمرحلة معينة من حياته او تجارب خاصة تعرض لها والحقيقة ان هذه النظرية شأنها شأن كثير من الدراسات التي تتعلق بهذا الفرع من التخصص من حيث الاعتماد علي مدلول المصطلح المستخدم في الظاهرة لتفسير الظاهرة نفسها. فالفتحة قد تدل علي الاشراق وانفتاح الاسارير والحركة الطويلة تدل علي الاسترواح والكسرة قد تدل علي انكسار النفس والحزن، ولقد ركزت هذه النظرية علي عقد صلة بين ارتفاع نسبة تردد الضمة والكسرة وبين حالات النفس من انكسار وحزن وانقباض وهذا بالطبع يستلزم ان تكون حالة المبدع حالة يائسة تتسم بالضعف والحقيقة ان كلاً من الكسرة والضمة يستلزمان جهداً عضلياً يتسم الجهاز النطقي في حالة التلفظ بهما شيئا من

القوة. وقد ترتبط احياناً حركة الضمة بالعنجهية والفخر وأحياناً الحماسة وسنعرض فى الفصل التالي لمسألة ارتباط التفسير بمدلول المصطلح المستخدم في تفسير الظاهرة عرضاً مفصلاً.

والحقيقة ان تفسير تحليل النتائج التي توصلت اليها من تحليل عناصر المواد اللغوية المستهمة في إنتاج تجربة الشاعر توقفت عند حد محاولة التوفيق بين الدلالة الاصلية للبيت بعامه ودلالة الجمل الشعرية كل علي حده ورصد مدي التدرج فيها وبين تردد انواع معينة من المقاطع والحركات والصوامت وهذه النتيجة تنطبق ايضاً علي النمط الثاني من النسج الصوتية وهو، بيت حافظ ابراهيم في رثاء سعد زغلول.

اية ياليل هل شهدت المصابا كيف ينصب في النفوس انصبابا

(من بحر الخفيف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

فبعد تحليل البيت الي المقاطع المختلفة التي حددناها في النموذج الاول وكذا الحركات والصوامت بأنواعها والحقيقة ان هذا النموذج لا يمكن تجزئته الي جمل شعرية، ذلك أنه منظوم علي بحر يختلف عن النموذج الاول ولذا فقد اتبعت النظرية نهجاً بحيث تحلل البيت الي عناصره الأولية فقسم تركيب البيت الي عبارتين الاولي منها هي تركيب الشطر الاول والثانية هي تركيب الشطر الثاني وفقاً للقوانين التي افترضنا انها طبقت في النموذج الاول واستنبطناها من النتائج تطرح النظرية نتائج تجعل هذا النموذج كالآتي:

- المقاطع وتوزيعها: عددها (١٢) = ٨ مفتوحة ٤ منها قصيرة و٤ طويلة والاربعة الباقية مغلقة نسبة المقاطع المفتوحة للعدد الكلي ٦٦.٦٪ والنسبة

الزمنية ٦٠٪ ونسبة المقاطع المغلقة للعدد الكلي ٣٣,٤٪ والنسبة الزمنية ٤٠٪.

- الصوامت وتوزيعها: عددها (١٦) صامتا والصوامت ذات التردد العالي ٦ صوامت ونسبتها ٣٧,٥٪. صوامت ذات تردد متوسط ٧ صوامت بنسبة ٤٣,٧. صوامت ذات تردد ضعيف ٣ صوامت نسبتها ١٨,٨٪.

- الحركات وتوزيعها: عددها (١٢) حركة، (٧) منها للفتحة ٤ منها قصيرة و٣ طويلة وعدد حركات الكسرة (٣) (٢) منها قصيرة والثالثة طويلة وعدد حركات الضمة ٢ قصيرة ونسبة الفتحة الي العدد الكلي ٥٨,٤٪ والنسبة الزمنية ٦٢,٥٪ ونسبة الكسرة والضمة ٤١,٦٪ والنسبة الزمنية ٣٧,٥٪.

والحقيقة ان النظرية في النموذج الاول وهو بيت الشعر الاموي كانت تعمد الي اجرائين هما النسبة التقابلية والنسبة الزمنية في خطوتين رياضيتين وهي هنا تزيد عدد الخطوات والاجراءات الرياضية فتصنع نسبة خاصة للفتحات وحدها وهي نسبة الفتحات الي عدد الحركات الكلي والنسبة الثانية هي النسبة الزمنية ثم تصنع خطوة ثالثة خاصة بالكسرة والضمة معاً وهي تتكون من نسبتين الاولي نسبة الحركتين الي عدد الحركات الكلي ولم يكن هناك داعياً لهذه النسبة إذ انها الرقم المتبقي نفسه من نسبة عدد الفتحات الي عدد الحركات الكلي والنسبة الاخري هي الزمنية.

أما نتائج تحليل العبارة الثانية فهي عدد المقاطع (١٢) مقطعاً نسبة المفتوحة الي العدد الكلي ٥٨,٤٪ والنسبة الزمنية ٥٠٪ ونسبة المقاطع المغلقة للعدد الكلي ٤٢,٦٪ والنسبة الزمنية ٥٠٪.

وهنا ايضاً تقسم الاجراءات المتبعة في إحصاء النسب تبعاً لانواع المقاطع من حيث الانفتاح والانغلاق.

الصوامت وتوزيعها: عددها (١٧) صامتا، الصوامت ذات التردد العالي عددها (٨) صوامت ونسبتها ٤٧٪، الصوامت ذات التردد المتوسط عددها (٧) صوامت ونسبتها ٤١,٢٪، الصوامت ذات التردد الضعيف عددها (٢) صوامت ونسبتها ١١,٨٪.

الحركات وتوزيعها عددها (١٢) حركة (٦) للفتحة (٣) للكسرة، (٣) للضمة نسبة الفتحة للعدد الكلي ٥٠٪ والنسبة الزمنية ٥٣,٣٪ نسبة الكسرة والضمة معاً ٥٠٪ والنسبة الزمنية ٤٦,٧٪.

والحقيقة ان النظرية في ابدائها ملاحظات وتعليقات حول تحليل الخواص العروضية في النمط الثاني وتحليل عباراته تنهج نهجاً تقارنياً موازنة بين حالتين الاولي فيهما تتم بين النمط الاول وهو بيت الشعر الاموي والنمط الثاني وهو بيت حافظ ابراهيم. والثانية بين مكونات شطري بيت حافظ ابراهيم علي النحو الاتي[١]:

أ- واضح من جداول التحليل ان بيت حافظ ابراهيم يضم ٢٤ مقطعاً (١٢ + ١٢) وهو من بحر الخفيف والوحدات الزمنية في بيت حافظ اربعون وحدة (٢٠ + ٢٠) ولكنها في تفعيلاته التامة اثنتان واربعون (٢١ + ٢١). وهذا يعني ان بيت حافظ ينقص وحدتين في حشو البيت إحداهما في المقطع الخامس والاخري في نظيره المقطع السابع عشر. وهو نقص جائز في هذا البحر يسمونه خبناً.

---

(١) المرجع السابق صـ ١٠٥

ب- وقد ترتب علي هذا النقص تكوين وتد مجموع محول، كما حدث في هذا النمط السابق، مع اختلاف الموقع فيهما. بينما يتكون النمط السابق من ثمانية اوتاد أصيلة (في بحر الطويل) نجد بحر الخفيف يقتصر علي ستة اصلية ويرتكز علي مقاطعها الطويلة ارتكازاً اساسياً.

والحقيقة ان النظرية لم تستثمر نشوء هذا اللون من الارتكاز بتكون وتد مجموع ليس اصيلاً وذلك من آخر صامت في كلمة (الليل) مضموماً الي حرف استفهام (هل) فيصبح (حرف لام + هل) اذ كان يمكن تسخير هذا التشكل الجديد في الوصول الي تقسيم للعبارة غير الذي رصدته النظرية وقد سبق ان أشرنا في النمط السابق من بيت الشعر الاموي الي وجود موضعين للارتكاز وحسب احدهما بين الجملة الاولي والثانية والثاني بين الجملة الثانية والثالثة وقد اتضح اثر ذلك في دلالة العبارات والتصاعد النغمي ومن ثم التوتر والانفعال، هذا بالرغم من أن النظرية اخذت بالرأي الذي يجعل لمواضع الارتكاز عند الوتد المجموع قيمة لكنها ليست عند مواضع بعينها بل هي علي الاطلاق طالما وجد هذا الوتد.

حـ- ففي جدولي تحليل نتائج العبارات صنفت النظرية تلك العبارات علي اساس شطري البيت وهو بخلاف التقسيم الذي جرت عليه في النمط السابق، وذلك لسببين احدهما ان المعاني النفسية في بيت حافظ تعبر عن حالة واحدة، حالة ذات لون واحدة من حزن عميق يظهر علي السطح منذ البداية حتي اخر البيت. فليس في هذه المعاني ما يوحي بشئ من التدريج الصاعد او الهابط او الانفعال من حال الي حال. لذا التزمت النظرية بتصنيف العبارات علي اساس الشطرين. وقد يتكون الشطر الواحد من جملتين او اكثر، ولكن مفهوم العبارة يشملها جميعاً، فالعبارة تتضمن مفهوماً اوسع واعم من مفهوم الجملة والسبب الثاني هو ان الجمل في بيت حافظ تتفاوت فيما بينها من الناحية الكمية فالجملة الأولى خمسة مقاطع. والثانية سبعة، والثالثة اثنا عشر مقطعاً، مما يتعذر معها الوصول الي نتائج

متوازنة ومتكافئة لو اردنا تحليل كل جملة علي حدة.

وهذا الرأي الاخير يبرز جانباً من جوانب النقص في قوانين النظرية بل انه يعد عنصراً من عناصر عدم عدها نظرية لأن نظرية تقتضي نهجاً عاماً يسرى علي جميع النماذج كما يقتضي الاستناد الي حقائق لغوية محددة وفي رأيى انه يمكن تقسيم هذا النمط الي اجزاء اولها: اسم الفعل (اية)، والثاني: مركب النداء (ياليل)، والثالث: جواب النداء (هل شاهدت المصابا) والرابع: هو المركب التفسيرى (كيف ينصب في النفوس انصبابا).

د- تري النظرية ان عناصر النسيج تتناسق في هذا البيت علي صورة ذات خصائص معينة.

١- فالفروق بين العناصر المتقابلة في النسيج كله متقاربة، ويبدو ان النسيج الصوتي للبيت يتجه نحو نسق يتميز بالسهولة والتوازن معاً، فظهرت المقاطع ومقوماتها في البيت في أعداد متوازنة مع ميل النسيج الي الصوامت اليسيرة السهلة ولا يكاد يستخدم من الصوامت الشديدة والمطبقة الا ما يتطلبه الموقف من تكثيف عابر: نغمي او نصي- ولعل نظرة أدق الي صورة المقاطع ومقوماتها في هذا النسيج تدلنا بوضوح علي ما نقصده بالسهولة والتوزان. فلدينا في النسيج كله اربعة وعشرون مقطعاً. قسم منها مقاطع طويلة مفتوحة: عددها سبعة ومقاطع قصيرة مفتوحة عددها ثمانية. ومقاطع مغلقة تنتهي بصوامت خفيفة لينة عددها سبعة ايضاً وهذه علي الترتيب:(لي- هل - هد - تل - كى - ين - صب - فن - سن) فالياء في اصل تكوينها كسرة واللام والنون من أقرب الصوامت الي الحركات لفرط سهولتها ولينها فالتوازن بين اعدادها واضح وبقي من المقاطع اثنان فقط ينتهيان بصامت شديد هما: هت (٨)، صب (١٦): اولهما: موضع ارتكاز أساسي في وتد مجموع اصلي، وهو يتطلب تكثيفا نغمياً، وربما معنوياً ايضا

والثاني: ورد فى سياق تعبير نفسى، قوله: ينصب" حيث نلاحظ في معني الانصباب تكثيفاً لحالة نفسية منفعلة.

والنظرية ألمحت الي وجود موضع ارتكاز في بداية البيت ناتج عن انضمام نهاية اسم الفعل (اية) الي حرف النداء (يا) فيصبح (هـ + يا) لكنها لم تستفد من الالماح الي هذا الارتكاز حيث لم تعقد صلة بين وجوده وبين وجود تشكل بحيث تكون هناك حالة انتقال من (إية) الي (يا ليل) كما لم تشر الي خاصة تقصير الحركة في نهاية (اية) التي كان يمكن ان يحدث لها مطل في حركة الكسر فيتكون اسم الفعل (اية) من مقطعين طويلين مفتوحين مصحوبين بحركة الكسرة فيدلان على لون من الالم كما سبق ان فسرت النظرية.

٢- ونلاحظ في توزيع المقاطع الطويلة المفتوحة ان خمسة منها (اي من السبعة) اختصت بمواقع معينة من البيت: أحدهما في واجهة النسيج واثنان في قافية الشطر الاول واثنان في قافية الشطر الثاني.

٣- ارتفاع نسبة الصوامت المكررة الي ٨٤،٨٪ من مجموع الصوامت في البيت فالنسيج كله يتألف من ثلاثة وثلاثين صامتاً، منها خمسة فقط مفردة (اي غير مكررة) والباقي ثمانية وعشرون مكررات علي النحو التالي: ب (خمس مرات)، ي، ل، ن" (كل منها اربع مرات)، هـ - ص ، ف (كل منها ثلاث مرات) - ت (مرتين والتكرار وسيلة اخري من وسائل التعزيز النغمي في نظم الكلام وانشاده وترنمه وتظهر هنا مكررات الصوامت موضوعة علي النسيج كله توزيعاً متكافئاً ومتوازناً. وهذا الملحظ بطبيعة الحال نتيجة طبيعية لنوع التقسيم الذي قسمت اليه البيت الي عبارتين تكاد تتساوي فيه اغلب العناصر والصواب في رايى انه كان يمكن تقسيم البيت الي اربعة اقسام كما سبق ان ذكرت وما سبق ان

رأته النظرية ليس مناسباِ من حيث الفارق الكبير في الكم بين مقاطع العبارات هوفي الحقيقة ميزة في هذه الحالة فحركات الكسرة علي سبيل المثال في اسم الفعل (اية) تمثل اكبر نسبة تردد في البيت بالرغم من أنها اقل مكونات البيت من حيث الكم وكان يمكن ان نعزو اليها دلالة خاصة.

فلو ان النظرية اتبعت نسقاً واحداً في تحليل النتائج وابداء الملاحظ والتعليقات عليها لتوصلنا الي شكل اخر من تشكلات عناصر نسيج البيت.

وبالطبع لن يكون هذا التشكل متكافئا متوازيا كما رأت النظرية فاسم الفعل (اية) لا يحوي مقاطع مغلقة بل مقطعاه مفتوحان ومركب النداء التالي (ياليل) يحوي مقطعا واحداً مغلقا وجواب النداء (هل شهدت المصابا) يحوي ثلاثة مقاطع مغلقة والمركب التفسيري وكيف ينصب في النفوس انصبابا) يحوي خمسة مقاطع مغلقة ومن هنا فسنري تصاعداً في النسيج الصوتي نحو الانغلاق في المقاطع اذ النسبة هي علي النحو الاتي: صفر: ١: ٣: ٥.

وعلي النقيض من ذلك نجد أن حركة الكسرة تبدأ عالية ثم تنعدم تماماً تعود الي الظهور ثم تزيد مرة اخري علي النحو الاتي ٢: صفر: ١: ٤.

اما حركات الفتحة فإنها تتصاعد من بداية البيت الي أخره ووفقا للترتيب السابق ترد علي النحو الاتي: صفر: ٢: ٥: ٦ وحركة الضمة التي قارنتها النظرية بحركة الكسرة من حيث التفسيرات الدلالية فوردت علي النحو الاتي: صفر: ١: صفر: ٢ وعلي هذا فليس هناك اي توازٍ بين النتائج وهذا لا يعد عيباً

بل أنه ميزة من حيث انه يتيح للمحلل الاسلوبي جواً من المقارنة ومجالاً لابراز التناظر بين الجمل التي تعطي دلالات حقيقية للحالة التي تعتري الشاعر من الحزن فحالات الشاعر غالباً ما لا ترد علي وتيرة واحدة وعلي هذا فإنني أزعم ان التحليلات في هذا النموذج وكذا ما بني عليها من تحليل نتائج لم يزودنا بالفائدة المرجوة بل لم يمدنا الا بمعني واحد وهو وجود لون من التناسق والتكافؤ والتوازي في مكونات البيت.

ويبدو ان هذا اللون من التناول من حيث اظهار التناسق والتكافؤ والتوازي قد عمدت اليه النظرية عمداً وتجاهلت مسألة التصاعد في النسيج الصوتي بعناصره المختلفة تمهيداً للخطوة التالية من تطبيقات النظرية تلك الخطوة التي أري بحق انها تمثل غاية في الفائدة بالنسبة للتراث العربي الذي تداخلت فيه النصوص وتشابكت نتيجة للروايات المختلفة ولتكلف الرواة وعمدهم في بعض الاحيان نسبة بعض الاشعار الي غير اهلها طمعاً في اية اغراض ليس من وكدنا الان ان نتعرض لها للمناقشة وسواء اكان ذلك عن قصد من الرواة ام تم ذلك عن غير قصد فإن الظاهرة متواجدة في التراث العربي وتشكل عائقاً كبيراً خصوصاً لدي المحلل الاسلوبي الذي يمكن ان يعزو تفسيراً إلي شاعر ما.

وقد بني حكم هذا علي نص ليس للاديب او الشاعر المتحدث عنه بل الاخر وهنا بطبيعة الحال تصبح النتيجة خاطئة والتحليلات فاسدة عديمة الجدوي بالرغم من صعوبتها وتعقدها في بعض الاحيان.

وفي النمط الثالث من تطبيقات النظرية نورد بيتين، احدهما للفرزدق :

وكنا اذا الجبار صعرّ خده ضربناه حتي تستقيم الاخادع

والاخر للشاعر الجاهلي المتلمس ويشترك مع البيت الاول في المصراع الاول وهو:

وكنا اذا الجبار صعرّ خده أقمنا له من ميله فتقوما

والنظرية في محاولتها لاثبات احقية الفرزدق - وهو تالٍ علي المتلمس بالمصراع الاول الذى تواجد في بيت المتلمس تحاول ان تعقد مقارنة بين النمطين السابقين للشاعر الاموي وحافظ ابراهيم من ناحية لاظهار ان هناك فوارق اسلوبية لكل نموذج خاصة به تمهيداً لإظهار ان هناك فارقاً اسلوبيا بين نموذجي الفرزدق والمتلمس تخص كل منهما يعزي كل نمط الي صاحبه، وهي تنتهج في ذلك نهجاً يعتمد علي التقابل والتناظر في تحليل نتائج النمطين من ناحية ومحاولة اثبات وجود تناسق وتكافؤ وتواز بين شطري كل نمط مستفيدة بذلك بالنهج الذي نهجتة مع بيت الشاعر الاموي من ناحية من حيث التقابل والتناظر والتصاعد في النسيج الصوتي، وبالنهج الذي نهجته مع بيت حافظ ابراهيم من ناحية اخري من حيث الاتساق والترابط بين جميع العناصر.

فبيت الفرزدق:

وكنا إذا الجبار صعَّر خده ضربناه حتي تستقيم الاخادع

والبيت من بحر الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

تحليل عبارة الشطر الاول التي يشترك فيها كل من المتلمس والفزردق بعناصرها كما هي دون اي مميز اسلوبي او نقص او زيادة في عدد الوحدات الزمنية

او الزحافات والعلل.

وكنا اذا الجبار صعر خده

المقاطع وتوزيعها: العدد الكلي للمقاطع = ١٤ مقطعاً، منها ٩ مقاطع مفتوحة (منها ٦ قصيرة + ٣ طويلة) و٥ مقاطع مغلقة، ونسبة المقاطع المفتوحة للعدد الكلي = ٦٤.٣٪، والنسبة الزمنية للمقاطع: ٤٥.٦٪، ونسبة المقاطع المغلقة للعدد الكلي = ٣٥.٧٪، والنسبة الزمنية للمقاطع = ٤٥.٤٪، وعدد المقاطع المغلقة بصوامت غير شديدة = (٣) وعدد المقاطع المغلقة بصوامت شديدة = (٢).

الصوامت وتوزيعها: العدد الكلي للصوامت: ١٩ صامتاً عدد الصوامت ذات التردد العالي - (٨) ونسبتها ٤٢٪، وعدد الصوامت ذات التردد المتوسط: (٨) ونسبتها ٤٢٪ ، وعدد الصوامت ذات التردد الضعيف = (٣) ونسبتها ١٥.٦٪، وعدد الصوامت الشديدة = (٧) بنسبة ٣٦.٩٪، عدد الصوامت المجهورة = (١٣) بنسبة ٦٨.٤٪، عدد الصوامت المهموسة = (٥) بنسبة ٢٦.٣٪، وعدد الصوامت المكررة = (٤).

الحركات وتوزيعها: العدد الكلي للحركات = ١٤ حركة، ١٠ حركات للفتحة (٨ قصيرة + ٢ طويلة)، و٣ حركات للضمة (٢ قصيرة + واحدة) طويلة)، وكسرة واحدة قصيرة، النسبة الزمنية لحركة الفتحة = ٧٠.٦٪ ونسبتها للعدد الكلي = ٧١.٤٪، والنسبة الزمنية لحركة الضمة = ٢٨.٦٪، والنسبة الزمنية لحركة الكسرة = ٥.٨٪، ونسبة حركة الضمة للعدد الكلي = ٢١.٤٪ ونسبة حركة الكسرة للعدد الكلي = ٧.١٥٪، ونسبة حركتي الضمة والكسرة للعدد الكلي = ٢٨.٦٪.

أما تحليل عبارة الشطر الثاني من بيت الفرزدق:

ضربناه حتي تستقيم الاخادعُ

فتحليلها:

المقاطع وتوزيعها: العدد الكلي للمقاطع = ١٤ مقطعاً، منها ١٠ مقاطع مفتوحة (٥ قصيرة + ٥ طويلة) و٤ مقاطع مغلقة، ونسبة المقاطع المفتوحة للعدد الكلي = ٧١،٤٪، والنسبة الزمنية للعدد الكلي = ٥٦،٢٪، ونسبة المقاطع المغلقة للعدد الكلي = ٢٨،٦٪، والنسبة الزمنية للعدد الكلي = ٣٤،٨٪، وعدد المقاطع المغلقة بصوامت غير شديدة = مقطعان (٢)، وعدد المقاطع المغلقة بصوامت شديدة = مقطعان (٢).

الصوامت وتوزيعها: العدد الكلي للصوامت: ١٧ صامتاً، عدد الصوامت ذات التردد العالي = (٤) ونسبتها ٢٣،٥٪، وعدد الصوامت ذات التردد المتوسط = (٧) ونسبتها ٤١،٢٪، وعدد الصوامت ذات التردد الضعيف = (٦) ونسبتها ٥٣،٣٪، وعدد الصوامت الشديدة (٩) ونسبتها ٥٣٪ وعدد الصوامت المجهورة = (٧) ونسبتها ٤١،٢٪، وعدد الصوامت المهموسة = (٩) ونسبتها ٤٧٪، والصوامت المكررة هي التاء (ت) التي تكررت اربعة مرات الحركات وتوزيعها: العدد الكلي للحركات = ١٤ حركة، ١٠ حركات للفتحة (٧ قصيرة و ٣ طويلة)، وحركتان للضمة (واحدة قصيرة + واحدة طويلة)، وحركتان للكسرة (واحدة قصيرة + واحدة طويلة). ونسبة حركة الفتحة للعدد الكلي = ٧١،٤٪، ونسبتها الزمنية = ٦٨،٤٪، ونسبة حركة الضمة الزمنية = ١٥،٨٪، ونسبة حركة الكسرة الزمنية = ١٥،٨٪، ونسبة حركتي الضمة

والكسرة معاً الي العدد الكلي = ٢٨,٦٪ (١٤,٣٪ + ١٤,٣٪).

والنظرية صائبة في هذا التقسيم الي شطرين، ذلك ان هذا النمط من التطبيقات مسخر لكشف تناسق الشطر الاول من كل بيت مع الشطر الثاني وانتمائه اليه، وفي هذا الاطار تبدي النظرية ملاحظ وتعليقات حول النمط الثالث (بيت الفرزدق) والنمط الرابع (بيت المتلمس)[١] مقارنا بالنمطين السابقين (الاول والثاني)، فالنسيج الصوتي في النمطين الاول والثاني يتسم بطابع خاص في كل نمط ليس في السمات العروضية لإطاره العام فحسب، بل في نسيج العبارات ذاته، ففي النمط الاول (بيت الشاعر الاموي - من بحر الطويل) يتخذ النسيج صورة متصاعدة تتدرج فيه الاصوات من الخفة والليونة والاشراق الي الشدة والانغلاق، اما النمط الثاني (بيت حافظ - من بحر الخفيف) فهو نغمي متكافئ، يتوازن فيه سرد الاصوات وترتفع فيه نسبة تكرار الصوامت الي درجة تلفت النظر فتضفي علي نغمات البيت نغماً جديداً مكثفاً. أما النمط الثالث الذي نحن بصدده (بيت الفرزدق من - بحر الطويل) فهو نسيج يختلف عن السابقين: وعلي الرغم من أن السمات العروضية في اوزان الشعر العربي التقليدي محكومة بهذه الاوزان، فإنها - مع ذلك - عند تطبيق الوزن قد تظهر خصائص عروضية في الفروق التي تميز ناظماً عن ناظم، فيماقد يستخدمه من زحافات وعلل وعيوب في التقفية، وفيما يترتب علي ذلك من تغيرات تطرأ علي وزنه وإيقاعه، ففي بيت الفرزدق نلاحظ فرقاً عروضياً لا نلاحظه في النمطين السابقين وهو ظهور حالتين من النقص في الشطر الاول (في المقطعين ١٠، ١٣) في حين نجد في الشطر الثاني حالة واحدة فقط (في المقطع ٢٧)، وعلي هذا نقصت ثلاث وحدات زمنية من اصل الوزن فصار عددها ٤٥ (٢٢ + ٢٣) وحدة زمنية. وهذا النقص وإن ظهر في النسيج وعباراته، الا انه يعوض عادة في حالة الانشاد والغناء اذ

---

(١) المرجع السابق: صـ ١١١.

يعوضه المنشد او المغني بإطالة المقطع المنقوص. ولهذا فإن هذا النقص، اذا ادي الي تكوين وتد مجموع، فإنه يكون مركباً شكلياً او مصطعنا في حقيقة الامر، ولا يقع عليه ارتكاز رئيسي في البيت، هذا ما تراه النظرية والحقيقة ان التعويض في الغناء بالمد اذا سري علي بيت الفرزدق فإنه يسري ايضاً علي بيت المتلمس، هذا من ناحية ومن ناحية اخري، فإنه يسري بالكيفية نفسها علي كل من الشطرين، أما مسألة الارتكاز الرئيسي فليست هناك قيمة دلالية كما سبق ان ذكرنا الا اذا ارتبط ذلك بتدرج او انتقال دلالي ظاهر بين العبارات او ارتبط ذلك بتغير نوع الصوامت المطابقة لموضع الارتكاز، كما ان النظرية في هذا النموذج قسمت البيت الي عبارتين ترتبطان بالكم الزمني للشطرين، وبالتالي فسترتبط مواضع الارتكاز بتفعيلات البيت علي الصورة التي ورد عليها، وفي الحقيقة ان البيت كله، يعد تركيباً واحداً خصوصاً أنه تركيب شرطي يتضمن جملتين ترتبطان ببعضهما ارتباطاً معنوياً.

ولكن اذا نظرنا الي النمط الرابع (بيت المتلمس) وجدنا ما يثير تساؤلاً هاماً. فالشطر الاول عند الشاعرين متطابق تماماً. والمتلمس جاهلي سبق زمان الفرزدق بما لا يقل عن مائتي عام، فكيف نفسر هذا التطابق، اكان مجرد توارد خواطر، ام نتج عن خلط قديم من رواه الشعر، ام اخذه الفرزدق من شعر المتلمس علي سبيل التضمين او الاقتباس؟ ولعل الاحتمال الاخير اقرب، فإن صح هذا الاحتمال فإن خصائص الشطر الاول ينبغي ان ترد الي صاحبها الاول وهو المتلمس. وحينئذ لا يكون للفرزدق في بيته الا الشطر الثاني، والخصائص العروضية قد تساعدنا في تقوية هذا الاحتمال، وسنعرض لتحليل الشطر الثاني من بيت المتلمس حيث عرضنا لتحليل شطري بيت الفرزدق الذي يشترك اولهما مع هذا الشطر الذي نحن بصدده لتكوين بيت المتلمس، فعبارة المتلمس هي:

أقمناله من ميله فتقوما

عدد صوامت النمط = ٣٧ صامتا، عدد الصوامت ذات التردد العالي = (١٨) موزعة علي الشطرين كالآتي × (٨ + ١٠)، وعدد الصوامت ذات التردد المتوسط = (١٥) موزعة علي الشطرين كالآتي:

(٨ + ٧) وعدد الصوامت ذات التردد الضعيف (٤) موزعة علي الشطرين كالآتي: (٣ + ١)، وعدد الصوامت الشديدة المجهورة = (٥) موزعة علي الشطر الاول فالثاني (٥ + لاشئ)، عدد الصوامت الشديدة والشديدة المهموسة = (٦) موزعة علي الشطر الاول فالثاني (٢ + ٤)، وعدد الصـــوامت الرخوة المجهورة = (٢٠) موزعة علي الشطر الاول فالثاني (٩ + ١١)، وعدد الصوامت الرخوة المهموسة (٦) موزعة علي الشطر الاول فالثاني (٣ + ٣).

والملاحظ ان النظرية قد ركزت علي عنصر تردد الصوامت في اثبات مدي الترابط بين الشطرين بالرغم من ان الشطر الثاني من عبارة المتلمس يحوي ١٤ مقطعاً، منها ٤ مقاطع مغلقة و ١٠ مفتوحة، وعلي هذا فنسبة المقاطع المغلقة الي العدد الكلي كنسبة ($\frac{٤}{١٤}$) ونسبة المقاطع المغلقة الي المفتوحة ٤٠٪، وعدد الحركات ١٤ حركة منها ١٠ حركات للفتحة طويلة وقصيرة، و٣ حركات للكسرة وحركة واحدة للضمة.

ومن تحليل نتائج خصائص المكونات تري النظرية[١]

أ- بالنظر اولاً في الفروق التي يمكن استخلاصها من تقصي حالات النقص العروضي في الشطر الاول المشترك، ثم في الشطر الثاني من بيت المتلمس، فنجد

---

(١) المرجع السابق: ص ١١٤.

اتفاقاً واضحاً في حالتين من النقص متقابلتين: في المقطع ١٠ ويقابله المقطع ٢٤ ثم في المقطع ١٣ ويقابله المقطع ٢٧. في حين نجد حالة نقص واحدة في الشطر الثاني من بيت الفرزدق. ومثل هذه الملاحظة قد تقوي الاحتمال بأن الشطر الاول هو من صنع المتلمس اصلاً.

ب- وبالنظر، ثانياً، في نتائج توزيع المقاطع المفتوحة: القصيرة والطويلة فنجدها عند الشاعرين متقاربة في النتائج العامة، ولكن نقف قليلاً عند النتائج الجزئية السابقة، فنجد أن المقاطع الطويلة المفتوحة في بيت الفرزدق بشطرية، تزيد علي نظائرها في بيت المتلمس بوحدتين زمنيتين: ومهما يكن الفرق يسيراً، فإنه لا يخلو من دلالة - فبيت الفرزدق كبيت المتلمس كلاهما من الشعر الحماسي او الغنائي، وهو من اهم اغراض الشعر عند العرب، والمقاطع الطويلة المفتوحة لها أهمية خاصة عند العرب، وبخاصة في هذا النوع من الشعر، اذ تهيئ للشاعر المنشد مجالاً رحباً لتفخيم الحركات وإشباع الالفاظ علي نحو يمكنه من تحقيق اداء الصوت من ناحية وتعزيز اغراضه الشعرية من ناحية اخري فهو يمد بها صوته فيملأ بها انفاسه، وكان هذا عندهم صفة من لوازم الشعر الجيد. هذا بالرغم من أن النظرية لم تحط القارئ او تزوده بنسب التردد في حالتي المقاطع والحركات التي تشير النظرية نفسها الي أهميتها في مسألة الربط بين كل شطرين وفقاً لنسب تردد هذه المكونات.

(جـ) وبالنظر - ثالثا - في نتائج توزيع الصوامت علي قرابتها في كلام العرب، فنري انها متقاربة عند الشاعرين في احكامها العامة تسير في مجموعها وفقاً للذوق العام. ومع هذا نجد في النتائج الجزئية بعض الفروق ففي الشطر الثاني من بيت المتلمس يصل التردد العالي الي عشر صوامت في حين نجده في بيت

الفرذدق في الشطر الثاني خمسة صوامت فقط، وفي التردد الضعيف استخدم المتلمس في الشطر الثاني صامتاً واحداً في حين يقابله الفرزدق بستة صوامت، وهذا يعني ان الفرزدق آثر استخدام صوامت ضئيلة التردد في كلام العرب لعسرها علي الالسنة علي استخدام الاسهل والاخف. وعلي نقيضه المتلمس اذ اثر السهل علي الصعب. فترتب علي ذلك "رصانة" او جزالة" في اسلوب الفرزدق، وخفة في اسلوب الشطر الثاني من بيت المتلمس.

وهذا رأى صائب اذ إن هاتين الخاصتين من الخصائص الاسلوبية التي عرفت عن كل من الفرزدق والمتلمس، واشتهرا بهما، بل اتخذتا طابعاً عاما للحكم علي الشاعرين، فالفرزدق عربي قح، يميل الي الاعتزاز بنفسه أما المتلمس، وقد وصفت النصوص التي أثرت عنه بأن فيها مؤثرات مسيحية، طبعت ادبه بطابع الليونة، وأنا اشك في ان النظرية قد استفادت من كلتا المسلمتين السابقتين، ولذا تركزت العناية في هذا الملحظ علي تردد صوامت بعينها، ذات تردد عال عند المتلمس، وضعيف عند الفرزدق، وهذا الصنيع - وحده - هو الذي يطابق ما عُرف عن الشاعرين من طبع، ونهج شعري.

د- وبالنظر - رابعاً - في انواع هذه الصوامت التي استخدمها كل منهما، فنجد في تحليل صفاتها ما يؤيد ما سبق. تدلنا قراءة النتائج السابقة علي أن الشطر الاول عند الشاعرين تزيد صفة الرخاوة في صوامته علي صفة الشدة بنسبة ٦٣,٢٪ للاولي، و٣٧,٨٪ للاخيرة، وان الشطر الثاني من بيت المتلمس تزيد فيه صفة الرخاوة ايضا علي صفة الشدة زيادة كبيرة بلغت نسبتها ٧٧,٧٪ للرخوة، و٢٢,٣٪ للشديدة. وعلي هذا ترتفع صفة الرخاوة في صوامت البيت كله عند المتلمس حتي تصل النسبة الي ٧٠,٣٪ للرخوة المجهورة والمهموسة. وهذه

الملاحظة ترتبط بما قلته فيما سبق عن ارتفاع نسبة استخدام صوامت التردد العالي في بيت المتلمس، وهي في معظمها صوامت رخوة مجهورة.

أما بيت الفرزدق فإن الشطر الثاني منه تتعادل فيه صفات الرخاوة والشدة بحيث تبلغ ٥٠٪ للرخوة، ومثلها للشديدة. فإذا أضفنا الشطر الاول الي الشطر الثاني، وجدنا الرخاوة تقل نسبيا في صوامت الشطرين معا فتصير بنسبة ٥٦،٨٪ للرخوة، و ٤٣،٢٪ للشديدة. وهذا التعادل في صفات الصوامت التي استخدمها الفرزدق في الملاءمة بين الشطرين، هو مؤشر يشير الي سمة من سمات الجزالة في اسلوب الفرزدق.

واعتمدت النظرية - وبالطبع - هنا علي اثبات وجود عنصر المطابقة - بحيث يتوفر في الشطرين فيمكن - من ثم - نسبة كل منهما للاخر، - من ناحية ونسبتهما معا الي الشاعر - من ناحية اخري. والحقيقة انه كان يمكن ان تتغير هذه النتيجة اذا ما قمنا بتغيير تقسيم العبارات الذي لجأت اليه النظرية - بالرغم من الحاجة الشديدة التي اضطرت اليها النظرية، وهي تحليل عبارة الشطر الاول (وكنا اذا الجبار صعر خده) علي حده - لانها تشترك في كل من البيتين. واري انه اما ان نضيف عناصر، ومكونات اخري الي كل شطر، بحيث تصبح العبارة الاولي عند الفرزدق (وكنا اذا الجبار صعر خده، ضربناه)، وعند المتلمس (وكنا اذا الجبار صعر خده، اقمنا له من ميله)، ذلك ان العبارتين خط واحد في التأليف، وهو تركيب شرط، وإما ان تستقل العناصر التي اضفناها لجملتي الشرط عند الشاعرين، فتصبح الجملة الثانية عند الفرزدق (ضربناه)، والثالثة عند المتلمس (فتقوما)، وبطبيعة الحال ستختلف النسب والمقادير عند تحليل العبارات واستقلالها بجداول خاصة. خصوصاً في صفات الصوامت التي بنت عليها النظرية نتيجتها، في نسبة كل بيت الي صاحبه، وأحقيته به.

هـ- وبالنظر خامساً في تكرار الصوامت عند الشاعرين وبيان مواقعها وعلاقة المكررات بعضها ببعض. والعمل التحليلي في هذا المجال لا يقتصر علي مجرد عزل الصوامت المكررة وإحصائها وتحديد نسبتها بل لابد ان يقف علي مواقع مكررات الصوامت في نسيجها العام، وتنوع اشكالها في داخل النص المدروس. فقد تتفرق الصوامت المتماثلة او تتلاحم، او تتقارب في نطاق نسيجها، وتتخذ صوراً واشكالاً تختلف في الكم والكيف، قد تكون مواقعها موزعة علي مسافات متباعدة في داخل الشطر او البيت، وقد يتجمع منها عدد معين قليل او كثير، في سياق صوتي واحد.

وتري النظرية ان تكرار الصوامت في النص الادبي، بصورة عامة - يحمل في ثناياه قيمة دلالية اذ يضيف الي موسيقية العبارة نغمات جديدة، ويسهم بنصيب - قل أو كثر - في تعزيز معني العبارة او في محاكاة حالات النفس واحداث الطبيعة، ويعقد بين اجزاء البيت نطاقاً يزيدها تماسكاً وارتباطاً.

كما تري النظرية ان استخدام التكرار الصوتي يكشف عن بعض خصائص العمل الادبي وهو إلى حد بعيد - يخضع لاذواق اصحاب اللغة، ومستوياتهم الحضارية والثقافية فالشعر الذي يتسم بالجزالة البدوية - مثلاً - إنما يعني بمتانة العبارة وقوة اسرها ونفاذها ولا يتحقق مثل هذا الشعر الا في ظلال نسيج صوتي قوي متماسك.

والنظرية تستثمر مصطلحات نحوية كالربط الذي يتم عادة باستخدام ادوات للوصل بين التراكيب في عقد صلة بين الاشطر وبعضها باستخدام مكررات الاصوات التي عدتها النظرية روابط تشبه تلك الوظيفة التي تؤديها روابط الجمل، فبالنظر في صور التكرار، ومواقعها في بيتي المتلمس والفرزدق والمسألة الاولي

التي نواجهها هي: الي اي حد استطاع كل من هذين الشاعرين ان يربط بين شطري البيت بروابط محكمة من الصوامت المكررة، اما المتلمس فقد استعان بروابط خفيفة لينة هي: النون التي وردت في المقطع الثالث وتكررت في الشطر الثاني في المقطع السابع عشر، والهمزة التي وردت في المقطع الرابع وتكررت في الشطر الثاني في المقطع الخامس عشر، واللام التي وردت في المقطع الخامس وتكررت في المقطع الثامن عشر والمقطع الثاني والعشرين، والهاء التي وردت في المقطع الرابع عشر، وتكررت في المقطع التاسع والمقطع الثالث والعشرين.

ويلاحظ ان معظم روابطه من النوع الغالب علي بيت المتلمس من صوامت لينة ورخوة. غير ان الشطر الاول عند المتلمس يعتمد علي نمط معين من التكرار وهو التكرار المضعف (تضعيف صامت في مثله اولهما ساكن والثاني متحرك فأورد من هذا النمط اربعة امثلة هادفة توحي بدور فعال في دلالة العبارة. ولكن اذا انتقلنا الي شطره الثاني وجدنا مكرراته صوامت خفيفة وهي قد توحي بالمعني ولكن في صوت خافت، لا يتمشي بحال مع صوته الواوي في الشطر الاول. فالتكرار المضعف الوحيد في هذا الشطر هو "واو" مشددة في المقطعين الثاني عشر والثالث عشر.

اما الفرزدق فقد استثمر الشطر الاول، استثماراً اجود مما صنعه المتلمس، صاحبه الاول، فارتقي الفرزدق بهذا الشطر الي الشطر الثاني علي مستوي واحد من الجزالة، واستطاع ان يربط بين الشطرين بروابط من المكررات، اوثق واحكم واوسع نطاقاً مما صنعه المتلمس في بيته، فاستخدم الفرزدق من روابط الشطرين تسعة مكررات، هي: النون التي وردت في المقطع الثالث وتكررت في الشطر

الثاني في المقطع السابع عشر، والهمزة "التي وردت في المقطع الرابع تكررت في المقطع الخامس والعشرين، واللام" التي وردت في المقطع الخامس وتكررت في المقطع الرابع والعشرين، والباء التي وردت في المقطعين السادس والسابع والتي تكررت في المقطع السادس عشر، والعين التي وردت في المقطعين التاسع عشر والتي تكررت في المقطع الثامن والعشرين، والراء التي وردت في المقطع الحادي عشر والتي تكررت في المقطع السادس عشر، والحاء التي وردت في المقطع الثاني عشر والتي تكررت في المقطع السادس والعشرون، والدال التي وردت في المقطعين الثاني عشر والثالث عشر والتي تكررت في المقطع السابع والعشرين، والهاء التي وردت في المقطع الرابع عشر والتي تكررت في المقطع الثامن عشر. هذا بالاضافة الي استخدام التاء - في الشطر الثاني - مكررة اربع مرات ، منها مرتان في تكرار مضعف، ومرتان في مقطعين متجاورين له في المقاطع التاسع عشر والعشرين والمقطعين التاليين له.

٢- النظرية بتلك النتيجة السابقة التي قررت انها وصلت اليها تكون قد جعلت همها الاول والاخير هو الشطر الثاني لبيت الفرزدق؛ ضربناه حتي تستقيم الاخادع" وتكون قد سارت ايضاً فى اتجاه واحد وهو الالحاح علي انتساب هذا الشطر الي سابقه، وقد صنعت في سبيل ذلك صنيعاً مضاداً وهو محاولة اثبات عدم تناسب الشطر الثاني من بيت المتلمس مع الشطر الاول من البيت نفسه بالرغم من أن نسبة الصوامت ذات التردد الضعيف في الشطرين تتعادل، وهنا تبين النظرية مشكلة جديدة من مشكلات التراث بدلاً من اسهامها في حل هذه المشاكل التي تواجه تراثنا العربي، فإذا افترضنا ان الشاعرين كانا متعاصرين فستكون النتيجة حينئذ ان البيت ينتسب الي الفرزدق وان المتلمس هو الذي سرقه او اخذه علي سبيل التضمين وان خصائصه الصوتية والعروضية والمقطعية لا يتناسب بعضها مع البعض الاخر في كلا الشطرين مما يعضد النتيجة الخاطئة.

وفي اطار هذه النتيجة السابقة، اضطرت النظرية الي تفسير مصطلح قديم يعرف بالجزالة بأنه تردد مجموعة من الاصوات تتصف بالشدة وإنها ذات تردد ضعيف وفقاً للدراسات التي استندت اليها النظرية في استمداد بعض الحقائق والمسلمات، بحيث تتناسب ترددات هذه الصوامت في كل من مصرعي البيت والنظرية تستند الي اساس جمالي يعتمد علي الذوق والانطباع في تفسير هذه الجزالة بالرغم من قيامها علي عناصر صوتية ولغوية، لكن الجانب الصوتي واللغوي يظهران عند التحليل، اما عند التفسير فيظهر هذا الجانب التذوقي، فبإزاء بيت الفرزدق، تري النظرية ان هذا الشعر في نظر اصحابه - اكثر اتزانا ووقاراً من ذلك الشعر الذي يرسل عبارته خفيفة المزاج سهلة الاداء، مسترخية الاوصال. ومثل هذه النظرة التي تفرق بين الجاهين في نظم الشعر، هي نظرة جديرة بأن نستوضح غوامضها من خلال العمل الادبي نفسه، ولا سبيل الي تحقيق ذلك الا علي اساس لغوي عن طريق تحليل النسيج الصوتي الي عناصره، ومن بينها ظاهرة تكرار الصوامت.

وهذا الجانب من التناول للمصطلحات القديمة يعد تطبيقاً جديداً كان ينبغي ان تعده النظرية نمطاً خامساً من انماط التحليل والتطبيق التي ترتكن اليها. لكنها تعرض لهذه المسائل في اطار اثبات التناسب بين شطري بيت الفرزدق معتمد علي نسبة مجموعة بعينها من الصوامت، مهملة في الوقت نفسه السمات العروضية والمقطعية وجوانب لغوية اخري استندت اليها في التطبيقات السابقة وعدتها في البداية من الاعمدة الاساسية لها، ومن ذلك ما اورده صاحب الاغاني[١]، وهو حوار جري بين بعض رواة الشعر وابي معاذ بشار بن برد حول مطلع قصيدته:

---

(١) الأصفهاني - "الأغاني" - الجزء الثالث صـ ١٩٠.

بكّرا صاحبي قبل الهجير   إنَّ ذاك النجاح في التبكير

قيل لبشار لو قلت يا ابا معاذ مكان إن ذاك النجاح في التبكير بكّراً فالنجاح في التبكير كان احسن. فرد بشار علي هذه بقوله: "بنيتها اعرابية وحشيه، فقلت: " ان ذاك النجاح" كما يقول الاعراب البدويون، ولو قلت: بكرا فالنجاح؛ كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام، فوصف بشار عبارته بأنها اعرابية وحشية يعني انه صانعها علي طريقة البدو، متماسكة متينة النسج قوية التأثير والعرب تصف الشئ - لقوة تحمله - بالوحشية، وتصف الرياح بالوحشية اذا كانت قوية النفاذ تدخل ثياب الرجل لقوتها، والمراد هو نفاذ المعني من منشئة الي نفس السامع باستخدام هذه المكونات واستطردت النظرية الي هذا الخبر لان مضمونه يرتبط في مفهومها - ارتباطاً وثيقاً بتكرار الصوامت(١).

فنحن امام عبارتين احداهما لبشار والاخري لنا قد قديم معاصر له. ويتضمن رد بشار التنبيه علي الجاهين في نظم الشعر، وايثاره الجزالة البدوية علي اساليب المولدين. ومن اهم سمات الجزالة، قوة الاسلوب وتماسكه ومتانة نسجه، ولابد ان هذه السمات قد تجاوبت اصداؤها في نسيج العبارة التي آثرها بشار. وستري ان تكرار الصوامت يمثل دوراً هاماً في هذا الصدد: فأول مظهر لهذا الدور يتجلي في عبارة بشار ان ذاك النجاح": الفاظ قليلة ولكنها تنطوي علي تأكيد لمضمونها "بإنَّ" المؤكدة وعلي إعلاء شأن النجاح باستخدام الاشارة للبعيد، الدالة علي التعظيم. وقد انعكس هذا علي نسيج العبارة، في تكرار النون اربع مرات. نون مشددة في حرف التوكيد "إنَّ = ان + ن" ونون اخري مشددة بعد كاف الاشارة "كن + ن" فإذا حللت العبارة المقترحة " بكرا فالنجاح" رأيناها تطيح بقوة نفاذ العبارة

---

(١) محاضرات في علم اللغة (الحديث) صفحة ١٢١.

الاصلية اذ تفقدها معني التأكيد والتعظيم، وينعكس ذلك علي النسيج، فتفقد النون تكرارها المكثف الذي اراده الشاعر في هذا الموقف، وتتضاءل الي نونين فقط في المقطعين" فن + ن" وتكرار كلمة بكرا " بديلا من ان ذاك" لا يدفع العبارة اي الهدف الذي اراده الشاعر، في تحقيق تماسك العبارة وقوة نفاذها واتزانها وهنا تستند النظرية الي عنصر اخر اضافي وهو دلالة الادوات ما عرف عنها من معان تكسبها التركيب الذي يحويها، وهذا الامر يجعل النظرية تدور في حلقة مفرغة بل ترجع خطوة للوراء حيث انها تعتمد في مبادئها الاجرائية علي تحليل الوحدات اللغوية الي عناصرها الاولية من مقاطع وحركات وما يتبع ذلك في النظم من تآلف الوحدات العروضية، وهي في هذا النموذج تأخذ بالدلالة العامة للادوات والحروف وقد تكون دلالة هذه الادوات مستمدة من خواص المواد المكونة لها، فالحرف إنَّ يشمل الهمزة المكسورة فيها ارتكاز النطق كما انها صامت يتصف بالشدة، يضاف الي ذلك ارتكازاً اخر مستمد من تضعيف النون.

ومظهر اخر ذكرته النظرية في بيان دور التكرار الهادف للصوامت في بيت بشار، وهو الربط بين شطري البيت في مختلف مواقعهما فالصوامت التي بدأ بها الشاعر في الشطر الاول وهي (ب ك ر) يعود الي تكرارها في اواخر الشطر الثاني، وصوت الحاء في اواسط الشطر الاول - حيث ورد مفرداً غير مكرر في هذا الشطر - يردده مرة اخري في وسط الشطر الثاني - وصوت الجيم، في اواخر الشطر الاول - وهو كذلك مفرد غير مكرر في هذا الشطر - يعود الي ترديده في وسط الشطر الثاني، وهذا ما قصدته النظرية حين قررت ان من اهداف التكرار انه "يعقد بين اجزاء البيت نطاقاً يزيدها تماسكاً وارتباطاً.

والنظرية هنا توقع مبادئها في التناقض، فهي تأخذ بمبدأ قيمة التردد بل هو

اساس رئيس من اسس اتخذت منه تسميتها، وتقره في الربط بين شطري البيت لاثبات سمة الجزالة فيه، ومن هذا التكرار الذي اخذت به تردد. بكّرا في بداية الشطر الاول والتبكير" في نهاية الشطر الثاني بالرغم من اختلاف نوع المقاطع التي يؤلفها كل مكون لكنها لا تأخذ بما حدث به النقاد بشاراً من تكرار بكرا في بداية الشطر الثاني بالرغم من أن التكرار في هذه الحالة ستكون فيه مطابقة تامة من حيث الحركات وانواعها والمقاطع وانواعها والتفعيلة الاولي من بحر الخفيف، ولو قيس هذا التكرار بإضافة "بكّرا الي نسيج البيت لكان اولي ان تعد هذه الاضافة من معززات النسيج الصوتي في الشطرين ولكانت رابطاً يقوي تردد الروابط الاخري.

والنظرية بناء شامل تضمن نتائج واتجاهات دراسات اخري سابقة ومعاصرة، وهذه الدراسات تعد الوحدة منها اجراءاً من اجراءات هذه النظرية، ومن تلك الدراسات ما ألفه ابراهيم انيس "موسيقي الشعر، وعبد الله الطيب "المرشد الي فهم اشعار العرب وصناعتها، ونازك الملائكة" قضايا الشعر العربي المعاصر"، وشكري محمد عياد، موسيقي الشعر العربي، وكمال ابو ديب" في البنية الايقاعية للشعر العربي، ومحمد النويهي" قضية الشعر الجديد.

وهو يعد مؤصلاً لمنهج جديد في دراسة الشعر لم يسبقه اليه ناقد اخر. لقد وقف الدكتور النويهي الي جانب دعوة التجديد في الشعر العربي، ودعا الي فكرة تغيير الاساس الايقاعي الكمي لهذا الشعر، حيث اصبح هذا التغيير ضرورة يتطلبها انطلاق الشعر الي افاق ارحب، وقد اسهم في هذا المجال بمحاولته استكشاف نظام ايقاعي جديد، يقوم علي اساس ان الالفاظ بنيات لغوية مستقلة ذات ايقاع داخلي خاص يضمها الاطار العروضي العام للبيت، وقد تميزت اعماله

بقدرته علي الاحاطة الشاملة بجوانب المادة التي يتعرض لدراستها، واستعانته بكل وسائل الشرح والتبسيط كاستلهامه دلالات بعض الصيغ العامية او مواقف من الحياة اليومية العملية، في جلاء ما غمض من النص الادبي او الفكرة التي يطرحها للبحث. واهتم الدكتور النويهي بالدراسة اللغوية للادب، بل ان جزءاً اساسياً من منهجة في دراسة الشعر الجاهلي يعتمد علي التركيز علي الالفاظ وبيان خصائصها الموسيقية وارتباطها بالمعاني وبدرجة العاطفة.

ويري الدكتور النويهي ان انجاز مدرسة الشعر الجديد يعد مرحلة انتقالية لابد ان يتجاوزها الشعراء الي مراحل اكثر مرونة، لا يعتمد فيها الشعر علي الاساس الايقاعي الكمي للتفعيلة، القائم علي عدد لا يتغير من الحروف المرتبة وفق نسق مطرد من الحركة والسكون، تنتج عنه ترتب بحسب طولها وقصرها ترتيباً لا يتغير، ولقد ادرك الشاعر القديم بفطرته ضرورة تجاوز النظام المطرد في الايقاع، اذا ما اقتضي التعبير ذلك، كأستخدام الزحافات والعلل، كما لجأ الي تجاوزات اخري في القافية، مثل الاقواء والايطاء والاكفاء والاجازة والتضمين الي ان تدخل الخليل بن احمد فجعل قواعد الشعر تامة وفيها الانضباط والصرامة. وعلي الرغم من ان استخدام هذه الاباحات في الشعر الجديد قد خففت من حده الايقاع وادي الي تقليل الرتابة، مالم ير الناقد ذلك كافياً لتحرر الشعر من النظام الايقاعي القائم علي التفعيلة، الذي يقف دون الاستعاضة عن الايقاع الخارجي بموسيقي اكثر خفاءاً، تنبع من البناء الداخلي للقصيدة. ويعتقد الدكتور النويهي في صحة ما ذهب اليه ت. س اليوت من ان الماضي لا يحيا الا بمقدار حياته فينا نحن، وان ادراك الحاضر للماضي يفوق في عمقه ومداه ادراك الماضي لنفسه، واذا كان القدامي قد اقتصرت معرفتهم علي النظام الايقاعي الكمي فمن حقنا ان نبحث في لغتنا عن نظام ايقاعي جديد.

ويقرر الدكتور النويهي ان اللغة العربية تعرف نظام النبر علي المقاطع، وهو اساس ايقاعي في الشعر الانجليزي، يطلق عليه اسم "البحر الايامبي". والايقاع في هذا الوزن لا يقوم علي العدد المضبوط للحروف واختلافها بين متحرك وساكن، وترتيبها في مقاطع تختلف في القصر والطول، اي في المدة الزمنية التي يستغرقها نطقها، بل يقوم علي المقطع الكامل نفسه، وعلي مقدار النبر او الضغط الذي يوقعه جهازه عليه حين ينطق به، فترتب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها نمط من انماط الترتيب.

ويؤكد الدكتور النويهي قبول اللغة العربية لمثل هذا النظام، بدليل ان مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافاً كمياً بين القصر والطول فحسب، بل إن هناك اختلافا يقوم علي درجتها من النبر، فالفعل "ترك" يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة، يقع النبر في نطقه عليه على المقطع الاول، في حين يقع النبر في الفعل، تركوا" علي المقطع الطويل الذي ينتهي به الفعل، ويقع النبر في اسم الفاعل المنون "تاركا" علي الراء المكسورة في المقطع الثاني القصير، ويقع في "تاركون" علي المقطع الثالث فالنبر، اذن لا يقع علي المقطع الطويل وحده، ولكنه يقع كذلك علي المقطع القصير، كذلك فإن الكلمات قد تتشابه في وقوع النبر علي مقطع معين، علي الرغم من اختلافها في النظام الكمي، فالكلمات "باع - قيل - دون تتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير، اما الكلمات اخي - ابو - نعم" فتتكون من مقطع قصير يلحقه مقطع طويل، ومع ذلك يقع النبر في كلا المجموعتين علي المقطع الاول.

ولعل حجة الدكتور النويهي الكبري هي وجود نظام النبر علي المقاطع في القراءات القرآنية، وهو يشير في هذا الصدد الي المحاولات التي قام بها بعض علماء اللغة لاستنباط قواعد موحدة لهذا النظام الايقاعي من خلال استماعهم

للقراءات القرآنية المختلفة. ومن أهم المحاولات في هذا المجال، دراسة الدكتور ابراهيم انيس في كتابه "الأصوات اللغوية"[١]، وكتاب اللهجات العربية "لنفس المؤلف[٢].

ويعتقد الدكتور النويهي ان النظام الايقاعي النبري يبرز الايقاع الداخلي للكلمات بوصفها وحدات لغوية مستقلة، كما يتيح تنويعاً في الانماط الايقاعية يفتقدها الايقاع العروضي الرتيب، ولقد بدأ الشعر الجديد، في رأيه، في ادخال تنويع النبر علي اساسه الايقاعي الكمي دون أن يتجاوز هذه الخطوة الي ادخال تعديل ايقاعي جذري في طبيعة التفعيلة واستخدام نظام نبري كامل. وتتمثل الاضافة الهامة التي اضافها الدكتور النويهي في التفاته الي البنية اللغوية للقصيدة، والامكانات الايقاعية الكامنة في الكلمات.

ويشير الدكتور النويهي الي خطأ خطر الاهتمام في الانماط النهائية التي يتخذها الايقاع الشعري العام للبيت، إذ أن الشعر يتكون من كلمات يؤدي الشاعر مضمون فكرة عن طريقها، بما لها من معان وخصائص موسيقية.[٣]
وتتحقق موسيقي الشعر عند، النويهي، عن طريق الايقاع الخاص لكل كلمة، اي كل وحدة لغوية، لا عن طريق التفعيلة العروضية للبيت، كما تتحقق بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت وتوالي هذه الحروف في كلمات البيت، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في إجتماعها في الابيات المتتالية المكونة للقصيدة. ويعرف النويهي موسيقي الشعر العربي: بأنها

---

(١) ابراهيم انيس "الاصوات اللغوية.

(٢) ابراهيم انيس "اللهجات العربية.

(٣) الشعر الجاهلي – منهج فى دراسته وتقويمه – الجزء الأول.

الانسجام بين جانبي الايقاع والجرس، بمعني تجاوب الاصوات اللغوية داخل الاطار الايقاعي العروضي العام للبيت الواحد وللقصيدة بشكل عام، في تموج يعلو ويهبط، ويلين ويشتد متلائما مع تموج الفكرة والانفعال، فموسيقي الشعر تقوم علي التفاعل بين الوحدة والتنويع، وحدة البحر وتنويع موسيقي الكلمات. وكما هو معروف فان الكلمة تنقسم الي مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة.

وقد سوي علماء العروض بين نوعي المقطع القصير والطويل، المقفل والمفتوح، وسموها باسم واحد هو السبب الخفيف" لأنهما يتساويان في كمهما من التفعيلة العروضية.

وهناك في حقيقة الامر اختلاف موسيقي جسيم بين هذين النوعين، لا يظهر في الايقاع العام للبحر، ولكنه يظهر في الايقاع الداخلي لوحدات الكلمات، كما يظهر في النغم، فالمقطع الثاني المنتهي بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع التنغيم وتطريبه الامر الذي لا يسمح به النوع الاول المنتهي بحرف ساكن، في حين يسمح هذا النوع الاخير بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن. والشاعر يكثر من احدهما دون الاخر، او يزاوج بينهما، حسبما ينسجم مع المعني، ودرجة العاطفة. ومن ثم فان اختلاف المقاطع في النبر والنغم ينعكس علي الايقاع الخاص لكل جملة شعرية ولقد أدت دراسة الخصائص الصوتية للحروف الي التفات علماء اللغة العرب القدماء، ومن بينهم ابن جني في كتابه "الخصائص الي العلاقة بين جرس الحروف وانتظامها في اللفظ، والمعاني التي يؤديها اللفظ، وقسموا اللغة الي حروف ساكنة او صامته، وحروف صائتة او حروف اللين وهي الحركات التي تلحق الحروف، والتفتوا إلي ان الضمة اثقل الحركات، وان الفتحة اخفها وان الكسرة بين بين بين.

كما ادت دراسة مبادئ علم الموسيقي الي التعرف علي قيم موسيقية جديدة في الشعر، فإلي جانب القيمة المعروفة بالكم، وتقابل في الموسيقي الدوام الزمني او الايقاع "Rythm" أمكن التعرف علي قيمتين موسيقيتين هما "الشدة" و"الدرجة".

وتحدد الشدة اختلاف الاصوات في نصيبهما من الوضوح والخفوت. وتعتمد هذه القيمة الصوتية علي حجم الذبذبة، اي مدي اتساعها او ضيقها، فكلما ضاقت ازداد الصوت شدة، اي وضوحا، وكلما اتسعت قلت شدته وصار خافتاً. وتؤدي الحروف هذا التنوع الصوتي بانقسامها الي الحروف انفجارية شديدة، وغير انفجارية او رخوة، ومائعة او متوسطة أما "الدرجة: فيحددها اختلاف الاصوات في نصيبها في الحدة والعمق، فالحدة تتطلب عدداً اكبر من الذبذبات في الثانية، في حين يستغرق العمق عدداً اقل. ويظهر هذا الاختلاف كذلك بين الحروف المجهورة والمهموسة.

واجتماع هاتين القيمتين الموسيقيتين وتنوعهما بين وضوح وخفوت، وحدة وعمق، داخل الاطار الايقاعي العام، هو ما يعطي الكلمة الواحدة بحروفها المختلفة، والجملة بكلماتها الجامعة، صفة صوتية عامة تسمي النغم "Melody" .

ويلتفت الباحث الي ان الايقاع او الدوام الزمني للمقاطع ليس ثابتاً،بل يختلف باختلاف المعني فالقيمة الموسيقية للمقطع الطويل في الفعل "راح" عندما يوضع في جملة تقديرية تختلف عن نفس القيمة اذا ما وضع الفعل في جملة انفعالية. فتنطق "راح" بمعني مات، بصورة يستغرق فيها المقطع زمناً اطول في نطقه. ويخلص الباحث إلى ان اهمالنا لتبين اختلاف القيمة الموسيقية للمقاطع الطويلة، المقفلة والمفتوحة، وتنوع الدوام الزمني للمقطع الطويل المفتوح، الي جانب اهمال

اختلاف القيمة الصوتية للحروف من حيث درجتها وشدتها، يصرفنا عن التعرف علي قيم موسيقية مهمة في الشعر العربي[١].

ويرجع الدكتور النويهي الي امثلة عدة من الشعر الجاهلي والاسلامي، يثبت من خلال الافاضة في تحليلها صحة ما ذهب اليه.

وهو يستشهد في احد هذه الامثلة بعينية "ابي ذؤيب"، فقد نظم قصيدة في رثاء ابنائه الخمسة الذين اصيبوا جميعاً بالطاعون وماتوا في وقت واحد تقريبا. يقول الشاعر في قصيدته[٢].

قالت امية: ما لجسمك شاحبا: منذ ابتذلت، ومثل مالك ينفع

* ام مالجنبك لا يلائم مضجعاً   الا أقض عليك ذاك المضجع

فاجبتها: اما لجسمي انه   اودي بنيَّ من البلاد فودعوا

ويتخذ الباحث من البيت الاخير مثالاً علي تنوع الوسائل الايقاعية التي استخدمها الشاعر فالشطر الاول يحتوي علي عدد من المدات التي تختلف في دوامها الزمني في الكلمات (فاجبتها - أما لجسمي - انه).

ويقرر الباحث ان المدات السابقة يزداد طولها تدريجياً بما يسمح للشاعر

---

(١) دكتور محمد النويهي" الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه" الجزء الثاني.

(٢) ديوان الهذليين - القصيدة الاولي - طبعة الدار القومية ١٩٦٥.

بالتعبير عن عاطفته المكبوتة في موجات ثلاث متعاقبة،تأخذ الاولي والثانية الطول الطبيعي لمدة الالف تستغرق مدة الياء ضعف المدة الاولي، في حين تطول مدة الواو لتفوق المدات السابقة جميعاً.

ويذهب الباحث الي ان الصوت يبدأ في المدة الاولي من القرار، ويأخذ في الاحتداد مع توالي المدات حين تزداد قوة الانفعال ويبلغ مداه مع المدة الاخيرة.

وكذلك فإن شدة الصوت، اي نصيبه من الوضوح، تختلف كذلك لاختلاف القيمة الصوتية للمدات الثلاث، فالالف اقل المدات العربية شدة واسهلها نطقاً، واكبرها اتساعاً في الذبذبة، والياء اضيق من مدة الالف واقل ضيقاً من مدة الواو التي هي اكثر المدات العربية شدة واصعبها في النطق وكذلك فإن الهمزات الاربع التي توجد في البيت تعلن بشدتها الصوتية المرددة في دفعات متعاقبة عن انفجار الشاعر بثورته التي اختزنها في البيتين السابقين ممهداً لهذه الثورة.

وتتكون كلمة اودي" من صيحتين متتاليتين فإلي جانب افتتاحها بالهمزة، اشد الاصوات العربية، فإن الصيغة الاولي تنتهي بتأوه الواو الساكنة كالطعنة، وتبدأ الصيغة الثانية بالدال، وهي من حروف الانفجار وتنتهي باطلاق الصوت في الالف الممدودة، التي تطلق الانفجار وتردده، وتنقل بترتيب حروفها علي هذا النحو معني الهلاك التام.

وتأتي كلمة بنى بعد المدات الثلاث وصيحات الالم في أودى فتؤكد قيمة الشدة وعلي الرغم من ان الياء صوت متوسط بين الرخاوة والقوة فإنه اذا ما شدد يسمح بالتريث علي الياء الساكنة فيؤكدها.

ويعبر الشاعر في كلمة الهلاد عن اطلاق هجر اولاده للارض وما عليها فالمدة في هذه الكلمة تقع في ختام تفعيلة الشطر الثاني الوسطي مما يسمح بإطالة المدة التي تنقل تموج العاطفة ورعشة صوت الاب المفجوع.

وأما الفعل ودعوا فإنه ينقل بجرس حروفه احساس الرجل بالترك الحاسم النهائي، فالواو الهادئة تفيد التأوة، ولقد لاحظ الباحث ان هذا الحرف يدخل في الصيغ المتعددة التي ترويها المعاجم لصيحات العرب في الشكاية والتوجع، ثم يلي الواو المتفجرة المشددة، والعين المروعة المتفجعة، ثم مدة الواو الضيقة التي تطيل الصيحة الملتاعة وتردد جرسها[١].

وتلك احدي الروافد التي استمدت منها نظرية تحليل الدوران احد مبادئها الاجرائية لاستبطان النسيج الصوتي.

ومن هنا نري ان النسج الصوتية بعناصرها جميعاً تؤدي الي استبطان الدلالات التي قصد اليها الشاعر وان مجموع هذا كله هو الذي يحدد اختيار الشاعر لوزنه وحروفه ومقاطعه وتصرفه من خلال هذا الوزن بما أتيح له من زحافات وعلل وضرورات شعرية وحذف. .... الخ.

الحقيقة ان ما استنتجته تلك الدراسات من نتائج وما بنت عليه ملاحظتها قد لا يطرد علي الشعر العربي بعامه وإنما هو يحتاج الي نصوص جيدة تتميز بالارتفاع والتوسط والانخفاض في التوتر والانفعال وبالتالي تتميز بتصرف الشاعر بالحذف والزيادة وأستخدام الزحافات والعلل الي آخره من كافة الضرورات التي

---

(١) دكتور محمد النويهي "الشعر الجاهلي" الجزء الثاني ص ٦٧٤ - ٦٨٥.

اتاحها له نظام اللغة ولكن تظل طريقة التحليل للمكونات والاحصاءات ثابتة، وعلي الباحثين ان يطوعوها وفقاً للنص المدروس للحصول علي نتائج مناسبة تقترب من السياق الذي قيلت فيه والذي لا يعلم حقيقته الا الله.

والنظرية فكرة طريفة تضم عناصر فكرية دقيقة الي جانب حصيلة من التجارب والخبرات بالاساليب اضف ذلك الي ما تتضمنه وتعتمد عليه من نتائج دراسات اخري وهي تتضمن ايضاً تحليلات رياضية بارعة وقد اسهمت بكل ذلك في معالجة بعض قضايا التراث بشكل متطور حديث ونحن نشهد لها بالبناء المتكامل وإن لم نستطع ان نقدم بناءاً نظرياً وتطبيقياً بديلاً عن هذه النظرية فحسبنا أننا اوضحنا بالتحليل الجوانب التي ينبغي ان تعدل في النظرية وهناك جوانب اخري مطروحة امام الباحثين ان لم نستطع نحن ان نعالج هذه الجوانب فحسبنا أننا طرحناها للبحث ومنها: ما موقف النظرية من مسألة التقديم والتأخير في التراكيب العربية حيث تعتمد النظرية في اول مبدأ من مبادئ التحليل علي تفهم معني الجملة الشعرية وتقسيم البيت الي مجموعة من الجمل؟.

ما الذي يمكن ان تقدمه النظرية في مسألة الجمل الاعتراضية والفصل بين المتلازمين التي اشار اليها النحاة وعلماء الضرائر؟ فعند التحليل بجميع انواعه العروضية والصرفية والتركيبية ستختل جميع هذه التحليلات لان البناء الشعري يعتمد علي تركيب الوحدات اللغوية وتألفها وفق نظام مخصوص لتنتظم البنية التركيبية مع البنية المقطعية والعروضية فكيف بنا اذا اعدنا ترتيب البيت وفق الدلالة الاصلية فجمعنا المتلازمين واخرجنا الفاصل بينهما فستزول النسب والحقيقة ان مسألتي التقديم والتأخير والاعتراض تمثلان مشكلاً واحداً يواجه تطبيقات النظرية ولذا فسنقتصر علي نموذج واحد مما احتوته كتب الضرائر وكتب النحو واللغة التي عرضت لما يحتمل الضرورة من الشعر ومن ذلك قول الشاعر:-

* فزججتها بمزجة   زج - القلوص - ابي مزادة.

واصل تركيب الشطر الثاني هو (زج ابي مزادة للقلوص) والبيت من بحر الكامل وعند اخراج الفاصل بين المتلازمين (القلوص) ينفك حينئذ عقد نظم البيت وتزول بذلك ظاهرة الايقاع المنتظم علي مسافات وابعاد متساوية بل تنعدم مسألة تساوي وتوازي الوحدات الزمنية كما تختلف المادة اللغوية المكونة من مقاطع وصوامت وحركات وتنزاح عن البناء العروضي اضف ذلك الي ان مواضع الارتكاز علي الاوتاد التي اخذت بها الدراسات السابقة الذكر واعتمدت عليها النظرية في بناء نتائجها ستزول ايضاً وان مسألة بناء دلالات مترتبة علي انتظام هذه المواضع من الارتكاز يعد محالاً.

لكن هناك حلاً لهذا المشكل يكمن في احد المبادئ الاجرائية التي افترضتها النظرية نفسها لكنها لم تطبقه والعذر في ذلك راجع "الي التحليل الي بنيات اصغر هي المقاطع والصوامت والحركات ذلك الحل هو الرجوع الي البنيات الصرفية الخاصة بكل من الاسماء والافعال لأن البناء العروضي الذي يتألف من توالي الاسباب والاوتاد والفواصل قد ازيل عن مواضعه في اطار التركيب اللغوي الذي يكسو هذا البناء العروضي خصوصاً في مواضع التقديم والتأخير او الاعتراض بين المتلازمين.

ولقد نبه الدكتور كمال او ديب[١] الي اهمية النبر اللغوي الذي يمكن ان نستفيد منه في معالجة النماذج في حالتي الاعتراض والتقديم والتأخير خصوصاً في إطار تحليل الدوران لكن الدكتور آبا ديب "تناول ذلك في إطار انشغاله بايجاد

---

(١) دكتور كمال ابو ديب - في البنية الايقاعية للشعر العربي ص ٢٩٠ وما يليها.

بديل جذري لعروض الخليل ونقد الدراسات العربية الحديثة خصوصاً عند الدكتور ابراهيم انيس والدكتور محمد النويهي والدكتور شكري عياد فهو يري ان مناقشة عياد للنبر اللغوي رصينة، متعمقة، هادئة، لكنني اود أن اطرح هنا وجهة نظر مغايرة تخص علاقة النبر اللغوي بالنبر الشعري. يصر عياد علي ان مناقشة النبر الشعري في غياب تحديد تام للنبر اللغوي امر مستحيل. لكن الامر في رأيي ليس علي هذه الدرجة من الاطلاق. إن معرفتنا بوجود النبر اللغوي بحد ذاتها معرفة قيمة وقد تساعد علي مناقشة النبر الشعري دون ان يكون لدينا تحديد مطلق للأول. ودراسة النبر الشعري ذاتها قد تساعد في الواقع علي فهم من خصائص النبر اللغوي عن طريق الاستنتاج وتحليل الامثلة والقياس.

ويري[١] إنه من الشيق ان النبر اللغوي في اللغات التي يتحدد نبرها اللغوي بدقة كبيرة، كالانكليزية والفارسية، لا يتحد بالنبر الشعري اتحاداً كاملاً. بمعني ان النبر الشعري له خصائصه المميزة ذات العلاقة الجدلية مع النبر اللغوي، ولقد ادت التجارب التي قام بها كاتب هذه الدراسة علي الشعر الفارسي، بمساعدة زملاء يعرفون اللغة والشعر معرفة جيدة، الي نتيجة مهمة جداً، هي ان النبر الشعري قد يتفق مع النبر اللغوي، وقد يتجاوزه. ومع ان النبر اللغوي احيانا له الاولوية حيث يفترض في كلمةٍ حصول نبر شعري، اذا كان موقع النبر الشعري يخالف موقع النبر اللغوي في الكلمة، ومع ان النبر اللغوي قد يؤدي الي انتقال النبر الشعري الي مقطع غير المقطع الذي ينبغي، شعرياً، ان يقع عليه النبر، فإن النتيجة الاهم هي ان النبر اللغوي والنبر الشعري يتماكنان (يقعان في المكان نفسه) في اغلب الحالات: إذ قرر الآن ان قوانين النبر الشعري المطبقة في التجارب صيغت علي اساس

---

(١) نقصد هنا الدكتور ابا ديب - حيث عرض لتجارب باحثين في النبر علي لغات غير العربية.

ايقاعي ولم تستق وجودها من النبر اللغوي امكن القول:- ان دراسة النبر الشعري قد تضئ لنا جوانب مهمة من النبر اللغوي. وهو بهذا الرأي يخالف نسبياً ما ذهب اليه الدكتور عياد ويميل الي التركيز علي النبر الشعري الذي لن يكون له وجود عند معالجة مسألتي التقديم والتأخير والاعتراض في إطار تطبيق نظرية تحليل الدوران، ففي النموذج الذي طرحته خصوصاً التركيب (زج - القلوص - ابي مزاده) الذي عند إعادة تشكيلة يصبح (زج ابي مزاده القلوص) وهذا التشكيل الجديد يمكن تقطيعه الي احدي صور بحر الرجز وتفاعيلاته (مستفعلن + مستفعلن + فعول) غير أن هناك بالطبع زحافات طرأت علي التشكيل الجديد فأصبحت صورة البحر (مستعلن + متفعلن + فعول) وهذه الصورة معاً مغايرة تماماً للمصراع الاول في البيت الذي نظم علي البحر الكامل ومن هنا فسيصبح النبر الشعري مختلفاً في المصرعين اضف ذلك الي أن هناك عديداً في النماذج التي لا يمكن ان نصنفها الي بحر معين بعد إعادة تشكيلها وحينئذ سوف يكون من المناسب اللجوء الي النبر اللغوي معيناً في استبطان النسج الصوتية لابيات الشعر وذلك النسيج ليس من بنات افكار الدكتور ابو ديب ولكن سبق ان نبّة اليه الدكتور ابراهيم انيس وحاول استثماره الدكتور محمد النويهي والدكتور ابو ديب لا يعول كثيراً علي هذا اللون من النبر اللهم الا في حالة الاستفادة منه في إطار النبر الشعري وخلق ايقاعات جديدة فعذره في ذلك انه يستحيل علينا الان ان ندرس النبر اللغوي كما وقع في العربية قبل هذا القرن الا اذا افترضنا ان النبر لم يتغير اطلاقاً. كذلك يستحيل علينا ان ندرس النبر الشعري كما تجلي في القاء العرب للشعر قبل هذا القرن لعل البداية السليمة الوحيدة ان يكون البدء في الشعر كما يقرأ الان وفي اللغة كما هي الان. بعد ان نصل لنتائج معينة. او نشكل فرضيات معينة يمكن أن نمتحنها ونكشف مدي احتمال انطباقها علي اللغة في عصور سابقة عن طريق تحليل ظاهرة مهمة جداً قد تكون الوحيدة التي احتفظت بخصائصها الايقاعية عبر القرون: هي قراءة القرآن.

والحقيقة ان هذه الدراسة ظهرت قبل ظهور نظرية تحليل الدوران وكان يمكن للنظرية ان تستفيد من النبر اللغوي في معالجة ظاهرتي التقديم والتأخير والاعتراض، لكن عذرها في ذلك انها لم تلتفت الي ان مجالات تطبيقها متخصص في نماذج شعرية تتسم بتركيب لغوي خاص وبعد طرحنا هذه المسائل للبحث العلمي الذي يجب ان تكون وظيفته مسخرة اولاً لكشف القضايا والمعضلات التي تواجه التراث العربي للمناقشة وثانياً محاولة ايجاد الحلول لهذه القضايا والمعضلات - فقد حاولنا تلمس الحل في دراسات اخري للتوفيق والربط بين الدراسات العربية التي يمكن ان تكون مفيدة للتراث. لكن هناك مسائل أخر نطرحها للبحث ان لم تكن خللاً في بعض إجراءات النظرية ومنها:

* ما موقف النظرية من مسألة الشعر الحر الذي قد يضم السطر فيه كلمة واحدة حيث تعتمد النظرية علي التقابل والتناظر والتوزيع النسبي؟

* ما موقف النظرية من الجمل القصيرة التي تحتمل تأويلاً وإضماراً أو إستتار ضمير خصوصاً ان النظرية تعتمد علي الوحدات الكمية المقاسة؟

* ما هي الضوابط التي يمكن ان تضعها النظرية لحساب الكميات بصورة رياضية يمكن ان يعتد بها خصوصاً أنها احياناً تسوي بين الحركة الطويلة والقصيرة في النسبة واحيانا اخري تجعل الحركة الطويلة بحركتين قصيرتين وهذا الامر يحدث في المعادلة الواحدة مما ينتج عنه خلل اكيد؟

* ما مدلول المصطلحات القديمة: الجزالة، والرصانة، ومتانة النسيج، وقوة التركيب، والرونق، والماء، والطلاوة، والخفة في إطار الدرس الحديث.

* ماذا قدمت النظرية من اجراءات لحساب النسبة التقابلية للجمل التي تكون النص او التركيب حتي يتم الوصول الي نتائج محققة؟



الفصل الثالث
نصوص ومعايير

الفصل الثالث

نصوص ومعايير

١- كان من الممكن ان نعقد صلة بين المصطلح المستخدم في ظاهرة ما وبين دلالته اللغوية في معالجة مسائل الظاهرة نفسها، لو ان هذا المصطلح عند وضعه اختيرت له وحدة من وحدات اللغة تتناسب مع مدلوله او ان المادة اللغوية لهذا المصطلح اشتقت من اسم الظاهرة نفسها، لكن الحقيقة انه لا مشاحة في الاصطلاح وان العلاقة غالباً ما تكون اعتباطية او موروثة كما هي.

ولقد ظهر اتجاه في تحليل النصوص يعمد الي تفسير حدوث الظاهرة بالمدلول الاصطلاحي الذي وضع لها عاقداً صلة حميمة بين معاني النص والوان الانحراف فيه، وبين المصطلح الذي وضع للظاهرة المدروسة، وهذه الفكرة تماثل نسبياً فكرة امساس الالفاظ اشباه المعاني التي وردت عند ابي جني في الخصائص[١].

وفي اطار التحليل النصي للشعر خصوصاً الشعر الحر، فلغته الحية تمثل مقوما له، فقد اصبح يستخدم من الكلمات تلك التي تحمل نبرات حية قريبة من لغة الكلام، يقول نزار قباني: ان الكلمة الشعرية هي الكلمة التي تعيش بيننا في بيوتنا وحوانيتنا ومقاهينا "الكلمة المدفونة في احشاء القاموس ان لغة المثقفين في جميع البلاد العربية هي القاسم المشترك في الصحيح والمادة الاولية التي يجب ان نستعملها في كل ما نكتب من شعر او قصة او نقد او مقالة قد لا تكون هذه اللغة اكاديمية مائة بالمئة وقد لا تكون معجمية مائة بالمائة ولكنها علي كل حال تشبهنا[٢]. والحقيقة ان هذا الرأي صادر عن شاعر مبدع، لذلك فهو يخلط بين

---

(١) انظر الفصل الاول.

(٢) نزار قباني: الشعر قنديل اخضر" ص ٤٤ وص ٤٥ بيروت: الطبعة الثالثة ١٩٦٧.

معيارين، الاول هو التفريق بين اللفظة وهي في المعجم وبينها وهي خلية نشطة في نص شعري، والمعيار الاخر هو الفرق بين اللفظة من النسق الفصيح وبينها وهي من نسق اخر يمثل الاستخدام العادي في مستويات اخر وهي مستوي لغة المثقفين او من دونهم ممن تمثل القصيدة سياق حالهم، لكن هذا الامر في النهاية يعد اهتماماً بلغة الشعر من الوجهة النصية وليس من الوجهة العروضية التعليمية البحتة.

كما ركزت الدراسات الحديثة علي إدخال عنصر الدلالة او المعني في الدراسة العروضية وأخذت تعتمد علي الجانب البنيوي في استشفاف تلك الدلالة وقد مزجت في ذلك بين الجانب العروضي وجانب القافية الذي لم يعد بحثا مستقلاً كما كان في العروض التقليدي، فقد اعتبرت القوافي المتنوعة في القصيدة الواحدة لوناً من التناسق والانسجام النغمي بين الصوامت وبعضها التي تنتهي بها اسطر القصيدة الحرة، فالشعر الحر يعتمد علي خصائص تمثل المقوم الاساسي له، والفروق الواضحة بينه وبين النمط التقليدي من الشعر الذي كان يعمد محللوه الي لون من التحليل يمكن ان نعده تحليلاً لغوياً لأنه يستند الي الوحدات اللغوية المكونة للنص في التفسير واستبطان الدلالات المختلفة وتفسير ما يطرأ عليه من ضرورات ايضاً وهي.

١- يعتمد الشعر الحر علي استخدام التفعيلة الواحدة وحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الايقاع النفسي الذي تشكله طبيعة التجربة ذاتها. ولا تخضع تشكيلات الشعر الحر لعمليات التقنين "لانه لاضابط يربطها بنظام معين ويصبها في هندسة موسيقية منضبطة، فكل ما في الامر - وهذا هو المهم - ان يكون الايقاع العروضي متمشياً مع الايقاع النفسي الذي يتردد في روح الشاعر وعندما يشرع في التعبير عن تجربته، ومن الطبيعي ان يختلف الايقاع النفسي من شاعر الي اخر وقد يختلف ايضا عند الشاعر الواحد تبعاً لاختلاف تجاربه وتنوعها. ووفقاً لهذا يصبح لكل قصيدة من قصائده عالمها الموسيقي الذي تنفردبه عن غيرها من القصائد[١].

---

(١) حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر صـ ٢٧ سنة ١٩٧١.

٢- القافية لا تمثل قيداً علي شكله بل نجده يتحرر في طريقة استخدامها ويتفنن فيها بصور متعددة تتفق مع طبيعة كل شاعر وطبيعة تجربته او الموقف الذي يعبر عنه، لهذا نجد بعض الشعراء الجدد يتبعون نظام القافية المتراوحة التي يشترك في اطارها السطر الاول. مع السطر الثالث في حروف الروي، وكذلك السطر الثاني يشترك مع الرابع في حرف الروي.

والي جانب نظام القافية المتراوحة يميل شعراء اخرون الي نظام القافية المتوالية وفيه تتحدد القافية في عدد غير محدد من الاسطر المتوالية، ثم تتغير عدد اخر من الاسطر التالية تشترك هي الاخري في قافية اخري وهكذا.

وبين نظامي القافية المتُرَاوِحَة والقافية المتوالية يتفاوت الشعراء فيما بينهم في استخدام القافية، فهناك مثلاً شعراء يوحدون القافية في اسطر قصائدهم بوجه عام مما يغرق الشعر في جماليات وزحافات لا قيمة لها.

ومن الشعراء من يحقق في قصائده انماطاً من القافيةْ الداخِليةْ الي جانب حرصه علي تناسُقَ حروف الكلمات وإتِساقها موسيقياً مُنفصِلاً عن القافية الظاهرة التي تتمثل في حروف الروي[١].

وَتِلْكَ الفروق الجوْهرِيةْ بين نمطيْ الشعر العربي التقلِيدي والحديث سمحت للشعراء بمزيد من التحرر لكن الشعراء المحدثين بالرغم مِنْ هذه الحرِيَّةْ لجأوا الي الوان من الانحراف بعضها موروث واستحدثوا بعضها الاخر وكان عليهم اذا تحرروا من قيود الشعر التقليدي ان يتحرروا ايضاً من الرخص والضرورات التي اتيحتْ للِشِعر القديم نظراً لِما وصفُوه هم بأنه قُيودْ.

وفي إطار الدراسات النصية الحَدِيثة، مال الباحثون المحدثون الي تفسير الظواهر المشتركة بين العروض والاستخدامات اللغوية تفسيراً مزجوا فيه الدلالة

(١) المرجع السابق صـ ٣٩ وما بعدها.

وارادة المعَاني المقصودة بالتحليل البُنيوي للظاهرة[١] ففي إطار دِراسَة نَصيَّة في الشعر الحر، تّناول فيها د. محمد حماسة نصوصاً من شعر صلاح عَبْد الصبور، رصد فيها ظواهر تتسمم بعَدمِ الاضطراد ومنها تسكين عين "مع" في قوله في قصيدة "الحلم والاغنية" في رثاء عبد الناصر:

ونعيش في ايامنا الملأي بصوتك منشداً لُغَةً رخيمة كي يوقظ الموتي من الاجداث، يَبْعَثَ منْ رُكَام العالم المدفون اطياف انتصارات قديمة لتعُودْ للوادي وتبعث في ثري مصر الجديدة والعظيمة ونعيش معْ ايامنا الملأي بيومك واسعاً كالأمنيات، وضيقاً بالصخر والشوك المدمي والرماد.

أيامنا الملأي باصداء انتصارك

فالنص من بحر الكامل والشاعرْ يَسْتَخدِم فيه اقصي حد ممكن من الزحافات والعلل، زيادة ونقصاناً لكنه لم يستطيع في موضع الشاهد (نعيش مع) ان يتخلص من تسكين العين فأوردها هكذا لتغلق مقطعاً وتكون وتداً مجموعاً، بعيداً عن اي ظاهرة لغوية، لكن الدراسات الحديثة تعقد صلة بين الكم الزمني المستغرق في نطق الصوامت والصوائت وتتابع الحركات والصوامت وبين المجهود العضلي في نطقها وبين الحالة النفسية والمعني المقصود عند الشاعر[٢] فيورد د. حماسة تفسيراً دلالياً فيري ان هناك استعمالين في الشعر لهذه الكلمة وكلاهما مقبول في الاستعمال مأنوس، ومع ذلك فإن الشاعر الحر لم يتوسع في هذا الاستعمال وظل محصوراً في دائرة ضيقة كما رأينا استعمالها ساكنه العين في قصيدة صلاح عبد الصبور يكشف حميمية العلاقة بين المتكلمين وتلك الايام التي كانت ملأي بصوت المرثي العظيم وكأن اسكان العين في "مع" يوحي بالتقريب والمعانقة.

---

(١) د. محمد حماسة/ ظواهر نحوية في الشعر الحر صـ ٤٨.

(٢) د. رمضان عبد التواب - المدخل الي علم اللغة ومناهج البحث اللغوي صفحة ١٣٧ وما يليها/ مكتبة الخانجي/ القاهرة ١٩٨٥.

ومن ذلك اختزال الحركة من نهاية حروف الاستفهام توافقاً مع الوزن الذي ورد فيه الاستخدام، يقول ابن هشام "ويجب حذف الف (ما) الاستفهامية اذا جُرت وابقاء الفتحة دليلاً عليها نحو فيم - والام وعلام، وبم وقال:

فتلك ولاة السوء قد طال مكثهم　　فحتام حتّام العناء المطول

والبيت لا يحوي شاهداً علي الظاهرة العروضية فهو بحر الطويل وقد استوفت المكونات التركيبية الوحدات الزمنية للبيت كاملة فتفعيلات البحر هي:

(فعولن + مفاعيلن مكررة، اربع مرات، وقد شغلت هذه الوحدات المادة اللغوية "فحتام حتام ال).

وقد دلت الحركة اعلي نهاية الميم علي نوع الحذف، فالاصل (حتي متي او حتي ماذا".

وربما تبعت الفتحة الالف في الحذف وهو مخصوص بالشعر كقوله:

يا ابا الاسود لم خلفتني　　لهموم طارقات وذكَر[١]

فالبيت من بحر الرمل وتفعيلاته (فعلاتن) ولهذا فلابد من تسكين حرف الاستفهام (لم) ليتحد الحرفان الاخيران المتحركان من كلمة الاسود مع حرف الاستفهام الذي يجب تسكينه ليصنعا معاً فاصلة صغري.

- يرصد الدكتور "حماسة" ظاهرة تسكين الثاني المتحرك من حروف الاستفهام فيري[٢] انها لم ترد في ديوان صلاح عبد الصبور الا في قوله في قصيدة "طفل" (٣٣٦).

وَسَألتني: ما الوقت، هل دلف المساء؟

---

(١) مغني اللبيب عن كتب الاعاريب لابن هشام ٢، ٣: ٤ (دار احياء الكتب العربية القاهرة.

(٢) ظواهر نحوية في الشعر الحر صـ ٤٨.

- اتذهبين؟

ولم نطيل عذابه حتي الصباح.

لم يرجع الصبح الحياة اليه

ما جدوي الصباح

والاسطر الثلاثة الاولي من هذا النص بيت واحد ولا يستقيم الوزن الا بإسكانه ميم (لم) وهو استعمال قديم. ولكن الشاعر لم يتوسع فيه كما توسع في غيره، والنص من بحر الكامل وتفعيلته (متفاعلن) والاسطر بها تدوير فالهمزة في نهاية المساء تكمل التفعيلة في السطر التالي فتصبح المادة اللغوية (أ أتذهبي) ولذا فحرف النون لابد ان ينضم الي المواد اللغوية التالية بحيث تسكن الميم في لم وتقطيع المتحركات (نطي) من الكلمة (نطيل) فتصبح المادة اللغوية الموافقة للتفعيلة هي (ان ولم نطي) غير ان الدكتور حماسة يبعد الجانب البنيوي العروضي ويلجأ الي التفسير السياقي فسياق القصيدة يوحي بتفسيخ العلاقة وانبتاتها وهنا يكون استبدال السكون بالحركة موحياً بالاقتضاب في الكلام مع هذه التي لا تأبه لموت ما كان بينهما ولا تهتم الا بالرغبة في الانصراف فالكلام اذن لم يعد مجديا.

ومن ذلك ما أورده[1] من عدم تأنيث العدد فالمعدود المذكر، حيث يقول عبد الصبور في قصيدة "تكرارية" (الابحار في الذاكرة ص ٧٢).

مدينة كهذه المدينة الغريبة

تكاثرت علي مدي الزمان، كررت ايامها

وخزنت في لحمها وجلدها المكررين

---

(١) ظواهر في الشعر الحر صـ ٤٦.

تسع ملايين من المكررين

ففي قوله (تسع ملايين) مخالفتان الاولي هي عدم تأنيث العدد للمعدود المذكر والأخرى هي تنوين كلمة "ملايين" وحقها منع التنوين لأنها ممنوعة من الصرف ومع ان الوزن يمكن ان يستقيم مع عدم تنوينه الا اننا نلاحظ انه قد حرص علي وضع علامة التنوين فيها ضمن الكلمات المضبوطة في القصيدة.

ونلاحظ ان د. حماسة قد صدر الظاهرة بوصفه القصيدة بأنها تكرارية لتستنبط من ذلك ان التكرار يفيد ويوحي بالملل بالرغم من انا للتكرار فوائد اخري في الاستخدام اللغوي والنص من بحر الرجز وتفعيلته "مستفعلن" وهذا البحر يتيح للشاعر اكبر عدد ممكن من الزحافات والعلل والتصرف في المادة اللغوية المستخدمة في إنشاء النص ولقد تحقق هذا في النص، فقد استخدم الشاعر في السطر الاول احد اضرب هذا البحر "فعولن" وتقابلها المادة اللغوية غريبة وفي السطر موضع الشاهد حذف الحرف الرابع الساكن التفعيلة "مستعلن" فلو ان الشاعر اضاف لاحقه التأنيث فأصبح العدد "تسعه" لفسد الوزن أما تنوينه ملايين فالشاعر مضطر اليه لتعويض الكم الزمني المفقود في التفعيلة الاولي فلو وردت تفعيلتان متتاليتان تنقص كل منهما وحدة زمنية هي الحرف الرابع لحدث اضطراب في الوزن، خصوصاً ان التفعيلة الاخيرة من السطر تحوي زحافاً هي الاخري فقد حذف الحرف الثاني الساكن وتحول الي وتدين "مُتَفْعُلِن" لكن د. حماسة كعادته يتجه بالظاهرة اتجاها سياقيا ودلاليا بحتا فيري ان هذه المخالفة المزدوجة تأتي في سياق يفيد التكرار والرتابة والاحساس بذلك ولعل هذه المخالفة قصد بها كسر هذه الرتابة المملة والخروج عليها ولذلك جاء بعدها مباشرة: تتمرد بعض المدن علي التكرار.

والحقيقة ان الظروف التعيسة للشاعر والسياق الاجتماعي للنص لا يستوجبان خرق نظام وقواعد اللغة والاستخدام العربي Gontexte of situation فلا الملل ولا التمرد يعد ان مبرراً للمخالفات اللغوية، فالتمرد في رأي د. حماسة علي النظام التركيبي في هذا النص كان ممهداً للاشارة إلى تمرد بعض هذه المدن

التي تعيش سأماً يكرر نفسه: حتي سأم التكرار يكرر نفسه.

وكثيرا ما نسمع من السنه النقاد في العصر الحديث وفي المقالات النقدية في الصحف والمجلات هذا اللون من التفسيرات وتلك المبررات، فهذه المبررات التي تتيح للشاعر ان يتمرد علي نظام اللغة والاستخدام العربي لا تكشف عن ابداع النص بقدر الثراء الذي نفيده من هذه التحليلات والتفسيرات الحديثة، إما مسألة التدوير فيمكن علاجها بما أتاحة نظام العروض العربي من زحافات وعلل وما أتاحة نظام اللغة من بدائل اذ يمكن ان يصاغ السطر الشعري علي النحو الاتي: تسعة الاف من المكررين فيكون وزنها مستعلن × ٢ + متفعلان كما يمكن للشاعر ان ينون أو لا ينون (الالف).

والملاحظ انه في الدراسات النصية الحديثة الخاصة بالعروضي، تأخذ الظواهر اللغوية تفسيرات وهمية تعكسها تسمية المصطلحات نفسها، فالكسرة تدل علي انكسار النفس وتقصير الحركة الطويلة يدل علي قصر النظر وتشديد الحرف يعني ثقله لان التشديد هو التثقيل وتؤخذ الادلة علي ذلك من السياق نفسه ففي الدراسة النصية التي اجراها د. حماسة علي شعر صلاح عبد الصبور في قصيده تأملات ليلية[١]

يا اسفي

هربت مقتنياتي كالطير الهيمان

تذكاراتي ارتفعت نحو الافاق الغيمية

حبلا من دخان

وفي القصيدة نفسها يقول في المقطع الرابع منها:

الظلمة تهوي نحو الشرفة

في عربتها السوداء .

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر صـ ٧٨.

صلصلة العجلات الوهمية

تتردد في الانحاء

خدم الظلمة والاجراء

طافوا من حول المركبة الدخانية

يلقون بذور الوجد الخضراء

ويستخدم صلاح عبد الصبور كلمة "دخان" مشددة الخاء مرة اخري في قصيدة "رؤية" حيث يقول:

يتكشف وجهي، وتسيل غضون جبيني

تتماوج فيه عينان معذبتان مسامحتان

يتحول جسمي دخانا ونداوه

واختيار ركنه من اركان الارض الستة للنفاد منه حيث ظل لنجوم الليل الوهاجة والمنطفئة يحتاج من الجسم الانساني الثقيل ان يتحول الي دخان ونداوه حتي يستطيع النفاد الي نجوم الليل لانه لم يستطع التخلص تماماً من ماديته الثقيلة فإن تشديد الخاء في كلمة دخان توحي بالثقل لان التشديد تثقيل فهو دخان ولكنه ثقيل فيه شئ من كثافة المادة التي تحول دون الشفافية المطلقة. هكذا، استمد. ل. حماسة تفسيره من دلالة المصطلح موضوع الدراسة مضيفاً اليه تفسيراً مستمداً من سياق الاحداث والمعاني رمي اليها الشاعر من إنشاء قصيدته، والحقيقة ان تفسير د. حماسة لورود كلمة "دم" مشددة يعد تفسيراً علمياً سليماً، كما ان تفسيره للحالة الاولي من حالات ورود كلمة "الدخان" يعُد سليماً ايضا حيث انه يمزج بين المعني وطلب توافق البناء اللغوي مع البناء العروضي لكن التفسير الأخير لتشديد كلمة "الدخان" المستمد من احداث النص لا يشبه سابقة، فالنصوص التي وردت

فيها هذه الظاهرة من بحر المتدراك وتفعيلته "فاعلن" والشاعر يجري عليها الكثير من الزحافات إذ غالباً ما تراه علي هيئة سببين خفيفين "فعلن" او سبب خفيف والاخر ثقيل "فاعل" كما يمكن ان تتحول التفعيلة الي فاصلة صغري "فعلن" وتفسير د. حماسة لظاهرة التثقيل بأنها توائم كثافة الدخان الذي تتحدث عنه معاني القصيدة يمكن الرد عليه بأن مصطلح التثقيل لا يعني الثقل بل هو تخفيف للمجهود العضلي الذي يبذله الجهاز النطقي عند تتابع سلسلة الصوامت والصوائت في العملية النطقية، فالتشديد يعني انقسام الصامت موضع الارتكاز الي صامتين الاول ساكن والثاني متحرك، فالاول منهما يغلق مقطعاً يلتقط فيه الجهاز النطقي انفاسه، والصامت الاخر يكون متحركاً فيفتح مقطعاً جديداً ينتهي إما بصائت طويل يرتاح فيه النفس وقد يليه صامت ساكن علي النحو الاتي: دخْ + خان" والحقيقة ان ما نذهب اليه ادركه د. حماسة نفسه فقدْ عثر في نصوص صلاح عبد الصبور علي لفظة "دخان" بغير تشديد ولم يكن هناك مبرراً يمكن ان يضيفه بعد هذا التبرير المستمد من دلالة المصطلح والسياق الذي اظهره عند تثقيل اللفظة نفسها، وعبر د. حماسة عن هذا المأزق كتابة، والتمس الحل في انه يجب دراسة المفردات الواردة علي هذا النحو في سياقاته، والحقيقة ان د.حماسة يسير في البحث وفقاً للدراسات السياقية النصية، وليس هناك حلول اكثر من ذلك لمثل هذه المسائل يقول د. حماسة: في هذا السياق تأتي كلمة "دخان" مشددة الخـــاء لتوحي بثقل التشديد الي شئ من ثقل المادة التي يراد تحويلها الي صفاء مطلق تعبر عن مرحلة من مراحل التحول بين المادة والهيولي.[1]

إن الشاعر يستخدم الكلمات عن قصد، وليس استخدامه لها عشوائياً، وقد يكون هذا القصد غير واع، ولكنه الرؤية الفنية لديه توجه استعماله للغة سواء من حيث المفردات أم من حيث التراكيب، لذلك عندما ينحرف بها عن استعمالها المألوف لابد ان نحمل ذلك علي محمل الجد ونحاول تفسيرها التفسير الذي يتلاءم

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر صـ ٨٠.

وسياق النص. وبطبيعة الحال لابد ان يكون هذا الاستخدام الانحرافي متوافقاً مع الوزن، وهذا التوافق الوزني لا يصح ان يكون مدعاة للقول بإنه اضطر الي ذلك وكفي.

وقد تكون هذه الدلالة المتولدة عن الانحراف بالصيغة عن مألوف استعمالها غير مقصودة اذا تأكد لدينا ان الشاعر يستخدم هذه الكلمة بهذه الصيغة والإنحرافيه في كل مرة ترد فيها، أما اذا كان يستخدمها احيانا بصيغتها الاصلية وأخري بصيغتها الانحرافية فإن هذا يدعو الي محاولة تفسير ذلك وفي شعر صلاح عبد الصبور استخدام لكلمة الدخان بدون ان تكون مشددة، ومن ذلك مثلاً قوله في قصيدة رحلة في الليل ص ١٠.

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

كوجه فأرٍ ميت طلاسم الخطوط

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوي الدخان اخطبوط

وقوله في قصيدة "لوركا" ص ٢٢٩

لوركا صدر "عريان" من زبدٍ ودخان

علم للشجعان

حيث لا يمكن تشديد الخاء في كلمة. دخان في قصيدة لوركا بل إن الانحراف بصيغة الكلمة يؤدي الي جعل الصيغة الاصلية ذات دلالة خاصة عندما يستخدمها الشاعر في مقابل الصيغة الانحرافية. وهذا يقتضي دراسة مفردات الشاعر في ضوء سياقها في نصوصها، وهذه الدعوة الي الدراسة السياقية تعني ايجاد المزيد من المبررات السياقية التي عرض لنا د. حماسة نماذج منها وإن لم

يكن مفهومها هكذا فليس هناك حل، فالصورة الاخيرة التي وردت عليها كلمة "دخان" غير مثقلة وقد اقتضي السياق ان ترد بزحافين، زحاف نقص وهو الخبن في التفعيلة الاصلية ثم الزيادة بحرف ساكن في نهاية التفعيلة، فصارت الكلمة علي هيئة "فعلان" وما دام النظام العروضي قد أتاح هذا العدد الهائل من الزحافات والعلل بالزيادة والنقصان، وكما ان نظام اللغة سمح بهذا الاستخدام اللغوي واتاح بدائل اخر من المواد اللغوية، فعلي الشاعر ان يستخدم مهاراته في التوفيق بين هذه الانظمة مجتمعة، والا فإن ما يحدث من تثقيل وتخفيف خروجاً علي هذه الانظمة يعد إنحرافاً وتمرداً علي كلٍ من القوانين العروضية وأنظمة اللغة وتلك سمة يتسم بها أغلب شعراء الشعر الحر.

والحقيقة ان الباحثين في هذا الميدان لم يسرفوا في استخدام المبررات السياقية المستمدة من احداث ومعاني النص فحسب بل ارجعوا بعضها الي ظواهر ايقاعية ففي ظاهرة ابدال الهمزة حرف مد في غير مواضع ابدالها، يري الدكتور حماسة[١] ان جرس القافية يقوم بدور كبيرٍ في إحداث ظاهرة تخفيف الهمزة في شعر صلاح عبد الصبور، ففي قصيدة (أغنية خضراء) يقول صـ ١٢٤

كم من شفة حمراء الظل

سوداء القلب علي غل

او عين تبحث في روحي عن سري

عن كنز غائب في صدري

لتبعثره اخبارا

او تحرقه ناراً تتدفا

في شعلتها ايام باردة جوفا

---

(١) المرجع السابق صـــ ٨٢.

وهو هنا لا يعتمد في التفسير علي المعاني وحسب بل يبرز تخفيف الهمز واستطالة المقطع برغبة الشاعر في صنع تجاوب ايقاعي فهو يلفت النظر بتحليله الدقيق الي ثنائيات القافية في هذا المقطع (الظل - غل) و(سري - صدري) و(تتدفا - جوفا) ولم يقطع تتابع هذه الثنائيات الا كلمة اخبار اذ جاءت وسط هذه الثنائيات لتتجاوب مع قواف مماثلة قبلها. في هذا السياق النغمي الذي يحمل عنوان (أغنية خضراء) جاءت كلمة (تتدفا) مخففة الهمزة التي ابدلت الفا لتصبح الفاء ممدودة فتكون مع (جوفا) ثنائية نغمية مع الثنائيات الاخري فيناسب ذلك الجو الذي صنعته القصيدة ولاسيما اذا كانت القصيدة كلها عن مناجاة الشعر، والحقيقة ان النص من بحر المتدارك الذي تستخدم تفعيلته في الشعر الحديث علي هيئة سببين خفيفين وتخفيف الهمز غلب وروده في نهاية السطر الشعرى وتخفيف الهمز يقتضي بدء مقطع علي حين ان السطر الشعري غالباً ما ينتهي بوحدات ساكنة ولذا فإن الحرف السابق علي الهمزة يصنع مع المد المتولد عن تخفيف الهمز سبباً خفيفاً هو نهاية التفعيلة التي نظم عليها النص.

ويلجأ الباحثون المحدثون الي توظيف الظاهرة موضع التصرف توظيفاً دلالياً وذلك الصنيع قد سبقهم اليه أبو العلا المعري في شعر سقط الزند حيث وظف المصطلحات النحوية والصرفية والعروضية والفلسفية في صنع تراكيب. تهدف الي معان تقترن بدلالة المصطلح المستخدم، ذلك ان أبا العلاء كان مبدعاً وعالماً معاً، لكن الباحثين المحدثين عنوا بالتفسير وحسب، ففي قصيدة "ابو تمام".

أورد الدكتور حماسة قول صلاح عبد الصبور مخاطباً ابا تمام[١]

برملة لا يسقينا فرحاً

او يسقيك رضا

التذكار ثقيل حين حملناه

(١) المرجع السابق ص ٨٣.

ندما

والحسرة في وجهك بعد الاعوام .... الاعوام

صارت ألمًا

ولقاء الجد ابي تمام

عيد للاحزان المورقة الاكمام

عيد تعلات وكلام

عيد دما

تطلب سقياها فتجاب ظما

ويفسر هذا الاستخدام الخاص بأن هذا المقطع نهاية القصيدة، والسطر ان الاخيران جاءت قافية كل منهما (دما - ظما) مخالفة للاستعمال المألوف فضلاً عن تجاوبهما مع (ندماً وألما) يحملان شحنة اخري من الدلالة الاضافية المكتسبة من مخالفة الاستعمال، فكأنه يقول للجد ابي تمام إن ايامنا اختلفت، وإن انفاسنا قصرت عن ملاحقة ايامكم المجيدة فقد تحول المد الي جزر وإنحسار فهو اذن تجاوب بالصوت مع المعني وسياق القصيدة كله يؤكد هذا المعني الختامي الحزين، وفي هاتين الكلمتين الختاميتين "دما - ظما" تبادل دال فقد قصرت كلمة (دماء الممدودة وتحولت الهمزة في (ظمأ) الي الف فطالت حركة الميم فيها، لعل طول الحركة الناتج عن ابدال الهمزة يوحي بطول أمد الظمأ الذي تجاب به الدماء العربية الصارخة التي يتطلب السقيا فلا يرد عليها الا بظمأ اخر.

وغالبا ما يفسر تخفيف الهمز بأنه استخدام لهجي خاص بأهل الحجاز وهو متحقق في اشعار غير الحجازين وفي عصرنا هذا ببيئه مصر، فقد أحل الشعراء لأنفسهم استخدام هذه الخصيصة كما احلوا لانفسهم تحقيق الهمز وفقا للتركيب

اللغوي والبناء العروضي.

لذا فإنني اري ان هذه الظاهرة تعد امكانية متاحة للشعر يستخدمها لتحقيق التوافق بين البناء العروضي والتركيب اللغوي اضف ذلك الي انها سمة لمستخدمي اللغة المجازية بعامة وليست خاصة بشعراء الحجاز وأن هؤلاء الشعراء من بيئة الحجاز وظفوها توظيفا فنيا.

وكثير ما نحكم علي بعض الظواهر في لغة الشعر بأنها من اجل التغلب علي الوزن او القافية ونصف ذلك بأنه تمحل من المحدثين لكن الظاهرة تتعلق بالتراث القديم ويبدو ان المحدثين قد استمدوا هذه التفسيرات من القدماء فهناك شواهد ترد في حشو البيت منصوبة وحقها الجر وكان يمكن تفسيرها بالاضطرار لو أنها وردت في نهايتي البيت فيكون هذا التصرف من اجل القافية ومن ذلك ما اورده القزاز بعنوان: "بدل ياء الاضافة الفا[1]" ومما يجوز له ابدال ياء الاضافة الفا في قولك:" يا غلامي" فيقولون: "ياغلاماً" فيبدلون من الياء الفاً لان الالف اخف من الياء والفتحة اخف من الكسرة.

ومنه قول الشاعر

"يا ابنة عما لا تلومي واهجعي"

اراد: "يا ابنة عمي". فأبدل الياء الفاً وقد زعم قوم ان هذا ليس من الاضطرار لانه يجوز ان يرد الياء ولا يذكر الوزن وقال قوم: يجوز هذا في الشعر والكلام لانه احد لغات الاضافة وهو انه يجوز ان يقول القائل: "يا غلامَي و"ياغلامي" "،يا غلام" و"ياغلاما" "وياغلامُ" وهو يريد الاضافة ولكل هذه عللٌ.

ومن ذلك حذف اشباع الحركة او حذف الحركة (الضمة او الكسرة) وهو

---

(١) ما يجوز للشاعر في الضرورة لابي عبد الله محمد بن جعفر القزاز القيرواني تحقيق وتقديم المنجي الكعبي: الدار التونسية للنشر سنة ١٩٧١ صـ ١١٢.

حذف يعتري اخر الكلمة فتنطق الحركة بغير الاشباع المعهود فيها في الاختيار، اي يحدث تقصير للصائت الطويل، وقد تحذف الحركة (الصائت القصير) سواء اكانت حركة بناء ام اعراب وينطق الحرف ساكنا.

فمن حذف الاشباع قول مالك بن خريم الهمذاني[1]

فإن يك غثا او سمينا فإنني   سأجعل عينيه لنفسه مقنعا

فهو يريد: لنفسي، إذ المعهود ان تنطق الكسرة بعد الضمير المسبوق بكسرة بالاشباع. فالبيت من بحر الطويل ولو حدث ان اشبعت كسرة الهاء لكونت مقطعاً طويلاً مفتوحاً يعادل سببا خفيفاً غير ان البيت يحتاج الي وتدين يكونان (مفاعلن) والحذف هنا شبيه بحذف ياء المد في اخر الكلمة، كلاهما تقصير للصائت الطويل وقد تحذف الحركة ضمة كانت او كسرة، فينطق الحرف ساكناً.

ومنه قول امرئ القيس:

فاليوم اشرب غير مستحقب   إثما من الله ولا واغل

فالفعل "اشرب" لم يسبق بجازم، وإنما حذفت الضمة وبقي الحرف ساكنا لضرورة الشعر.

وهنا سمح الشاعر لنفسه بمزيد من التصرف فبدلاً من ان يقصر الحركة لجأ الي حذفها وهو في هذه الحالة قد تخطي قوانين العروض الي التصرف في قوانين النحو واللغة حيث سكن الفعل المضارع المرفوع والحقيقة ان البيت من بحر السريع وتفعيلاته (مستفعلن مستفعلن فاعلن) فلو حرك الشاعر الباء في (اشرب) لتحولت تفعيله السريع الي تفعيله البحر الكامل (متفاعلن) وفي اطار الدراسات النصية الحديثة يفسر البيت من خلال السياق الاجتماعي ومجموعة الاحداث

---

(١) سيبويه: الكتاب ج ١ صـ ٢٨

المحيطة بالنص، ووقت إنشائه ومن يحيطون بالشاعر، فالشاعر وفقا لروايات مقتل ابيه الذي كان يحكم كنده جاء خبر مقتل ابيه وهو في حالة سكر فما كان منه الا ان صنع مشهداً مسرحيا فصاح بأعلي صوته ضاربا كأسه علي الارض، قائلاً "اليوم اشرب" فيقف علي هــذه الجمـــلة وكأنه يـــريد ان يـقول (وقبل ذلك لم اكن اشرب).

هذا في إطار التفسير خصوصاً في الدراسات النصية التي تتعلق بتجارب الشعراء التي اضطروا فيها الي غير المألوف من الاستخدام اللغوي، لكن هناك تناولاً اخر دار في إطار الدراسات الخاصة بالتقعيد ورصد الظواهر العروضية الحادثة بعد الاستقرار علي عرض الخليل ومن ذلك اللجوء الي التفسير باستخدام المدلول الاصطلاحي للوتد المجموع، ذلك هو صنيع نازك الملائكة[١] التي عدت التفعيلة وكأنها جزيئات التربة وعدت الوتد العروضي وتداً حقيقياً يثبت بين جزيئات هذه التربة فيخرق هذه التربة بل ويشبعها وارتبط هذا التناول بورود هذا الوتد الذي اسمته بالوتد العنيف في نهاية التفعيلة وهو جزء من التفعيلة مكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل (- - ٥ مثل علن) كما في اواخر التفعيلات (فاعلن - مستفعلن - متفاعلن) وخلاصة رأيها ان التفعيلة - بمعناها الشعري - وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم. وهذه الخاصية ابرز واشد في التفعيلات الوتدية، اي التي تنتهي بوتد مجموع لان الوتد عندها يتصف بشئ من الصلادة والقسوة، ويجنح من ثم الي التحكم في الكلمة التي يرد فيها، بحيث يستطيع ان يشق الكلمة التي يرد من اولها شقين فيقطع اوصالها ويضيع تماسكها، فإذا قلنا مثلاً:

شيخ المعرة شاعر

فبسبب هذه الوقفة التي نشأت عن وجود الوتد في اول كلمة (معرة)

---

(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - صـ ٩٨ وما بعدها دار العلم للملايين بيروت سنة ١٩٨٣ ط ٧.

انشقت الكلمة الي شقين فكأننا نقرأ الجملة هكذا:

شيخ المعر + رة شاعر

هذا هو القانون العام كما تقول الناقدة، ولكن هناك ثلاث طرق يستطيع الشاعر ان يتخلص بها من (اشواك الوتد). وقد كان آلاف الشعراء القدماء يتبعونها كما تقول:

١- ان يرد الوتد في آخر الكلمة كما ورد في:

بلغوا المدي

٢- ان يرد الوتد في النصف الاول من الكلمة علي ان يكون اخر حرف عله كما في هذه الكلمة

طوع العناق

٣- لا مانع ان يكون الوتد عنيفا .يقع في اول الكلمة ولا ينتهي بحرف علة) بشرط ان يكون هذا الوتد العنيف نادرا في البيت، وأن يجاوره وتد يختم كلمة ووتد اخر ينتهي بحرف مد

ويبدو ان هذا المعيار الذي وضعته لورود الوتد مرتبط بنموذج شعري معين او عدد من النماذج الشعرية تلك التي جعلتها تعقد هذه الصلة.

وتري نازك ان الاف الشعراء العرب من اسلافنا عبر القرون كانوا يتجنبون مزالق الوتد، ويعرفون كيف يتخلصون منها، اما شعراء الجديد فكثيراً ما يقعون في هذه المزالق لقلة معرفتهم بالشعر القديم.

ومعني هذا ان شروط الشاعرة بالنسبة للوتد تتحقق في الشعر العربي القديم بوجه عام.

والحقيقة ان مسألة تجنب وقوع الاوتاد في عصر اكثر منه في عصر اخر هي

مسألة خاطئة، ذلك ان الاعتماد كله علي المادة اللغوية المنظومة اضف ذلك الي أنه لا يكاد يخلو بحر من ابحر الشعر العربي من الاوتاد اللهم الا المتدارك او الخبب، وهناك ايضاً الوانا من الزحافات والعلل كثيراً ما تحيل كل سببين خفيفين الي وتد كما أن ارتباط مادة لغوية معينة مع المادة اللغوية التي تليها يولد هو الاخر اوتاداً.

ويؤيد هذا ما ذهب اليه الدكتور/ محمد النويهي[١] من ان ادعاء الناقدة ان الوتد العنيف يشق الكلمة الي شقين، لا يتحقق الا اذا قرأنا قراءة التقطيع العروضي، وهي قراءة لا يقرها الناقد.

كما حاول د/ النويهي ان يثبت ان حرف اللام الذي عدته الناقدة نهاية صلدة لأحد اوتاد البيت الذي استشهدت به ليس حرفاً صلداً مستعيناً في ذلك بعلم الاصوات

وقد وقع احد الباحثون في التأثر بالتفسير بمدلول المصطلح بالرغم من اعتناقه لما تصدي به الدكتور/ النويهي لنازك الملائكة: فيقول:

"لعلي[٢] اضيف شيئا يؤكد موقف الدكتور/ النويهي" اذا قلت ان الصلادة والعنف قد يكونان في بعض الشعر افضل من السلاسة والليونة" واورد الباحث بيتاً للمتنبي:

لولا المشقة ساد الناس كلهم

الجود يفقد والاقدام قتال

فرأي الباحث في هذا البيت "صلادة" و"عنفاً" قد يعود الي ما فيه اوتاد

---

(١) د: محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ص ٢٦٤ وما بعدها ط ٢ القاهرة سنة ١٩٧١.

(٢) علي يونس: النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١٠٦ – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥.

عنيفة "اذا قيس بمقياس الناقد" وربما كانت سببهما قلة الصوائت الطويلة، وقد يعودان الي طبيعة الاصوات المستخدمة فيه والعلاقات بين هذه الاصوات، ففيه اربع قافات، احداها مشددة، وفيه الدال والتاء، وهما متحدتان في المخرج، ولكننا نجد الصلادة افضل فيه من الرقة والسلاسة، لان هذه الصلادة تجسم لنا صلادة الحياة التي يريد الشاعر ان يصورها.

وعلي هذا التحليل يكون الباحث قد استعان بخصائص الصوامت ودرجة ترددها في التفسير ولم يكن هناك دور للاوتاد التي وصفت بأنها عنيفة في التحليل او التفسير، كما ان الصلادة التي تردد استخدامها في التحليل لم يظهر اثرها في التفسير ايضاً.

٢- والحقيقة ان النصوص الحديثة التي سبق عرضها وتحليلها قد تناولها الباحثون بمعيار يعد قديماً نسبياً بالرغم من حداثتها كما ان هناك محور اخر للتناول وهو نسبة كل تصرف فيها الي مقدرة الشاعر ورغبته في التصرف في قوانين اللغة والعروض وبهذا يكون الشاعر صاحب كل الملكات وهو صاحب كل عبقرية وكأنه مدرك لتفسير كل حركة وكل وزن ومادة لغوية يستخدمها وفي هذا مبالغة بطبيعة الحال، فهذه الملكات هي من عمل المحلل الذي يدرك الخصائص المعنوية للاوزان والاصوات والحركات.

وهناك لون اخر من التناول تم تطبيقه علي نصوص قديمة من التراث العربي واستخدمت فيه معطيات العلم الحديث ونسبت فيه المقدرة الي امكانات اللغة وعبقريتها بما يتيح الشاعر المبدع الموازنة بين رغباته وبين تلك الامكانات بحيث تتمثل عبقريته في مدي امتلاكه لهذه الامكانات بحيث يصنع بها ما يحقق غرضه الفني، ذلك ان دراسات من هذا اللون تم تطبيقها علي نصوص لشعراء فحول لهم سمات مميزة في تاريخ الادب العربي بعامة والتراث الشعري بخاصة.

فيري الدكتور ابراهيم انيس[(١)]

---

(١) الدكتور ابراهيم انيس – من اسرار اللغة صـ ٢٣٦ – ط ٦ – الانجلو المصرية ١٩٧٨.

فالشعر نظام موسيقي له اوزانه وقوافيه التي قد يدرسها اللغوي الحديث دراسة مؤسسة علي القوانين الصوتية في فرع الفوناتيك.

ويتخير الشعر من الفاظ اللغة قدرا خاصاً يسمي عادة بالالفاظ الشعرية يتبناها الشعراء ويحرصون عليها اشد الحرص يسمى مهما اختلف النقاد في تحديد سماتها وصفاتها.

ويهدف الشعراء الي العاطفة والخيال فيحلق الشاعر في سماء العواطف والاخيله وينتزع من قريحته صوراً لا تكاد قريحته تخطر علي بال يعجب لها السامع ويطرب وتحرك من القلوب احاسيسها.

ويلجأ الشاعر في التعبير عن صورة واخيلته الي اسلوب المجازات والاستعارات رغبة منه في تجلية تلك الصور والاخيلة حتي تنفذ الي القلوب وتحركها والي المشاعر فتثير ما كمن بها ولذا يقال دائما ان تلك المجازات والاستعارات انسب للغة الشعر من لغة النثر.

وذلك لان الشاعر يهدف فيما يهدف اليه الي شحن الالفاظ بأكبر قدر من المعاني ولا يكتفي بما تدل عليه الالفاظ والتعابير من معني حقيقي واضح الحدود في اذهان من الناس، بل يستغل الي ابعد حدود الاستغلال ظلال المعاني وما توحي به العبارات مع معناها من ذكريات وتجارب

ذات اثر قوي في النفوس، وما استقر بها من عاطفة ولقد اثارت في ذهن عميد الادب الدكتور طه حسين ثلاثة ابيات[1] من شعر المتنبي وهي:

لياليَّ بعد الظاعنين شكول ... طوال وليل العاشقين طويل

يُبنَّ لي البدر الذي لا اريده ... ويخفين بدراً ما اليه سبيل

---

(١) الدكتور طه حسين – مع المتنبي صـ ٢٤٠ – المجموعة الكاملة للدكتور طه حسين – م ٦ دار الكتاب اللبناني ببيروت ١٩٨١.

وما عشت من بعد الأحبة سلوة ولكنني للنائبات حمول

ما اثارته فيقول لماذا بدأ المتنبي قصيدته بهذا الغناء الحزين وقد عرفناه اذا امتلأت نفسه اعجاباً ورضا يعرض عن النسيب وينصرف عن الغناء ويهجم علي موضوعه هجوماً لا يبتغى اليه الوسائل ولا يبسط بين يديه المقدمات ثم يقول ولكني اري في نفس المتنبي شيئا اخر غير هذا التأنق الفني والترفق الذي يعمد اليه الشعراء . فيها حزن دفين احياناً عن نفس الشاعر التي لم تدرك من أمالها شيئا او لم تكد منها شيئا ويصدر احياناً اخري عن حال هذه الامة الاسلامية التي تبلي فتحسن البلاء وتجاهد فتحسن الجهاد ولكنها حيث هي لا تتقدم خطوة ولعلها تتأخر خطوات.

ثم يقول والمتنبي نفسه حيث هو يمدح الامير اليوم مهنئاً كما مدحه امس معزياً وقد يهنئه غداً أو قد يعزيه ولكنه سيظل شاعراً مادحاً على كل حال وهو مع ذلك محسود يكاد له و يؤتمر به ويدبر له السوء حياته متشابهة كحياة المسلمين وكحياة الامير واذن فهذه الليالي المتشابهة في الطول المتشابهة في انها تبدي له البدر الذي لا يريده وتخفي عليه البدر الذي يهواه كل الهوي ويطمح اليه كل الطموح ولا يجد اليه مع ذلك سبيلاً هذه الليالي المتشابهة التي امضته وتثا قلت عليه لتشابهها لم لا تكون رمزاً لهذه الحياة المتشابهة التي تمضي وتثقل بتشابهها ؟ ثم يقول احق ان هذا البدر الذي تخفيه الليالي علي المتنبي هو صاحبته هذه التي يزعم انها ظعنت عنه وان الاسباب قد تقطعت به دونها ؟ لم لا يكون هذا البدر شيئا اخر غير هذه الفتاة الاعرابية التي تحميها الأسنة والرماح ؟ لم لايكون هذا البدر رمزاً لهذه الامال النائية وهذه الهموم البعيدة التي تاقت اليها نفس الشاعر منذ احس الحياة وقدر علي النشاط والتي انفق ما انفق من حياته دون ان يبلغها او يدنو منها ؟

كل هذا ما افهمه من هذه الابيات الثلاثة الحزينة التي بدأ بها المتنبي قصيدته وما يعنيني ان المتنبي قد اراد هذا او لم يرده فأنا لا اطلب من الشاعر ان

يفهمني ما اراد حقاً اريد من الشاعر البارع - كما اريد من الموسيقي الماهر ان يفتح لي ابواباً من الحس والشعور ومن التفكير والخيال وما اشك في أن المتنبي قد وفق الي هذا التوفيق كله في هذه الابيات.

هذا هو ما اوحت به ابيات ثلاثة من شعر شاعر كبير لأديبنا الكبير غير أنّا لا ندعي ان الشعر مهما جاد يثير في كل الاذهان مثل هذا القدر من الصور والمعاني ولكنه علي كل حال يحرك في كل النفوس المستعدة لفهمه قدر من المعاني يفوق كثيراً ما يتضمنه الشعر من الفاظ وعبارات من معالم الشعر اذن الإيجاز في التعبير لا كذلك الايجاز الذي يفسره لنا البلاغيون في كتبهم والذي يقيسونه بالحروف والاصوات كقولهم في قوله تعالي "ولكم في القصاص حياة" إنه ابلغ من القتل انفي للقتل" لقله الحروف في العبارة الاولي. ويجدر بنا الا نفهم من الايجار او الاطناب او المساواة لذلك المعني الذي تراه في كتب البلاغيين بل علينا لمعرفة الايجار او الاطناب في كلام الاديب ان نعيد التعبير بألفاظنا عن معانيه وعن ظلال هذه المعاني وعما توحي به الفاظه الي اذهاننا من صور وافكار، بهذا وحده يمكن ان ندرك الايجاز الحق والاطناب الحق والحقيقة ان الصوت والكلمة والتركيب تّحدد بها صورة الايقاع وكان يجب ان تكون هي محاولة التبرير الذي تفسر فيه الظاهرة من خلال محاور اساسها النحو والمعني والايقاع.

لكن الدكتور طه استند الي التركيب والظلال التي تطرحها دلالته لكن هناك عناصر اخري عكست لنا ظاهرة الحزن التي اعترت المتنبي بالرغم من سلوكه مسلك الغزل، تلك: التي تمثل في خصائص الصوامت ونسبة ترددها مثل: تردد الياء الشديدة في "ليالّي" ولاسيما تضعيفها في نهاية الكلمة.

وكذلك تردد بعض الصوامت التي لا تحظي بنسبة تردد عالية في الكلام العربي كالدال وهي صوت شديد والظاء وتردد العين في البيت الاول ثلاث مرات والطاء التي ترددت مرتين والشين التي ترددت مرتين في البيت نفسه، اضف ذلك الي نسبة المقاطع الطويلة المفتوحة والتي ترددت في انحاء البيت الاول.

وليس من شك في ان نسبة التردد ذات اثر في احداث الدلالة المقصودة

وهذا ينطبق علي الحروف الشديدة مثل: الباء والدال - والكاف والطاء وهي بلا شك تحظي بنسبة تردد اعلي اذا ما قيست بصوتي اللام والباء في البيت الاول

واذا تأملنا البيت التالي

تُبِنَّ لي البدر الذي لا اريده

ويخفين بدراً ما إليه سبيل[1]

وفي هذا البيت يصبح من العسير ان تغلب نسبة تردد علي اخري من حيث صفة الصوامت من شدة ورخاوة وميول المقاطع نحو الانفتاح او الانغلاق لكن هناك دلالة لا تختلف عن دلالة البيت السابقة وهي مستمدة من إن الصوامت ذات التردد العالي التي لا تشكل عبئاً علي الجهاز النطقي مصحوبة بانغلاق المقاطع التي وردت فيها كما في "تبن" والبدر اما الصوامت الشديدة فهي مصحوبة بإنفتاح المقاطع التي وردت فيها مثل "اريده" و"يخفين" و"سبيل".

وكذا مكونات البيت الثالث

أما الاعجاب بنص ما والافتنان به دون الوقوع علي المؤثرات التي احدثت هذا الاعجاب وذاك الافتنان فإنه امر يحتاج الي لون اخر من التحليل يتمثل في تأمل المكونات اللغوية والتركيبية والايقاعية ورصد مقدار التناظر بين أجزاء البيت وبعضها دون اللجوء الي نثر الابيات وفض عقدها المنظوم وطرح ما توحيه من ظلال المعاني والا عد هذا الامر لوناً من العجز التحليلي خصوصاً اذا وقع من ناقد كبير ففي قصيدة "العيد" التي قالها المتنبي في كافور الاخشيدي لهجوه بمصر يقول الدكتور طه حسين[2]

"واقرأ هذه الابيات التي لا اعرف اجمل منها ولا اصلح للغناء:

---

(١) الدكتور - طه حسين (مع المتنبي) صـ ٢٤٠ وما يليها.

(٢) د. طه حسين "مع المتنبي" ص ٣٣٥.

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي   شيئاً تتيمه عين ولا جيدُ

يا ساقيي اخمر في كوؤسكما   ام في كؤوسكما هم وتسهيد

اصخره أنا مالي لا تحركني هذي   المدام ولا هذي الاغاريد

اذا اردت كميت اللون صافية   وجدتها وحبيب النفس مفقود

فهو مفتون بهذه الابيات وبالثلاثة الاخيرة منها خاصة. وما يعرف انه وجد في كل ما قرأ من الشعر العربي ما يشبهها جمالا وروعة ونفاذاً الي القلب وتأثيراً في النفس. ومهما يحاول يستطيع تصوير ما يملأ نفسه من الحزن حين يسمع تحدث الي ما فيها وسؤاله اياهما عما في كؤوسهما : اخمر هو ام همٌ وتسهيد؟

ومهما يقل فلن يستطيع ان يصور اعجابه بهذا البيت الذي يسأل فيه عن نفسه ما له لا يطرب للخمر ولا يطرب للغناء. وما يعرف[١] بيتا يصور السكون وجمود النفس موت القلب خيراً من هذا البيت وهو علي تصويره الواقع للسكون والجمود والموت. من اشد الشعر تحريكاً للنفوس واثارة للطرب الحزين في القلوب.

ثم يصف الحسرة التي يصبغ بها البيت الاخير، صيحة اليأس والقنوط لانه ينبغى المدام يظفر بها، ولكنه وحيد قد فقد حبيب. نفسه فهو لا يستطيع ان يلهو وحده ولا ان ينعم بلذة وحيداً، كما يعرض لابيات اخري اخذ المتنبي يفصح فيها عما في نفسهويبين أسباب حزنه شيئاً فشيئاً:

ماذا لقيت من الدينا واعجبه   اني بما انا بك منه محسود

امسيت اروح مثرٍ خازناً ويداً   أنا الغني واموالي المواعيد

وهذا الشطر الاخير جميل "رائع" بما فيه من هذا الانجاز ومن هذا الشئ الذي يشبه الطباق فهو غني ولكنه فقير، لانه ثروته وعود لم تتحقق.

---

(١) نقد للدكتور طه حسين.

ثم يصف طه حسين وصول المتنبي الي كافور واصحابه وهجاءه لهم بالكذب والغدر واطلاق الوعد ومقتهم ومقت الجود معهم يقول المتنبي:

أكلما اغتال عبد السوء سيده أو خانه فله في مصر تمهيدُ

صار الخصي إمام الابقين بها فالحر مستعبدٌ والعبد معبود

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد

ولا يري الدكتور طه حسين اصدق في مصر ولا ابرع في تصويرها من هذا البيت الاخير ولا يري الا ان المتنبي قد الهم البلاغة والحكمة حقاً، حين وفق لهذا البيت الذي يختصر لوناً من حياة مصر منذ ابعد عهودها بالتاريخ الي هذا العهد الذي يحيا فيه وبعدها يقول المتنبي.

ما كنت احسبني احيا الي زمن يسئ بي فيه كلب وهو محمود

ولا توهمت ان الناس قد فقدوا وأن مثل ابي البيضاء موجود

وان ذا الاسود المثقوب مشفرة تطيعه ذي العضاريط الرعاديد

جوعان يأكل من زادي ويمسكني لكي يقال عظيم القدر مقصود

ثم يبلغ الغضب من الشاعر اقصاه حين ينتهي الي هذا البيت فإذا هو يعلن عزمه علي الهرب فيه وقد اسبغ عليه اللون الحماسي القائم في الشطر الاول ولكنه لا يلبث في الشطر الثاني ان يستحيل الي فكاهة تثير الضحك والاستهزاء ثم يقول:

ويلمُّها خطة ويلم قابلها

وإذن. فالمتنبي يذكر هذه الخطة ويأبي ما تعمله من الضيم. ولكن كيف يكون إنكاره وكيف يكون اباؤه؟ لن يكون مقاومة ولا امتناعاً ولكنه سيكون هرباً وفراراً:

لمثلها خُلِق المهرية القودُ

والقصيدة متينة رصينة الي آخرها، ولعلها اجود ما قال المتنبي في هذا الفن، هذا دون ان يكشف عن عناصر هذه الرصانة والقوة والجمال في التعبير لكنني اركز علي الجانب الحزين الذي غلب علي تجربة الشاعر لابرز العناصر والمكونات الايقاعية التي جسدت هذا الحزن الذي يشبه الي حد كبير احزان الرومانسين، واتفق مع الدكتور طه حسين في ان هناك عناصر تركيبية هي التي اوحت له بظلال المعاني التي طرحها، لكن الدكتور طه لكونه ناقداً اديباً فقد ركز علي تسجيل ما اوحت له به القصيدة من معان دون تسجيل مراحل التحليل التي يهتم بها عادة المحللون اللغويون والاسلوبيون، وتلك الظلال والمعاني استمدها الدكتور طه من عبارات المتنبي (فليت دونك بيد دونها بيد) وهنا يوجهها الي كافور، وحديثه الحزين عن نفسه في قوله (لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شيئاً تتتميه عين ولا جيد) وتساؤله الذي يوحي بالمرارة والالم (اخمر في كؤوسكما ام في كؤوسكماهم وتسهيد) واستمراره في محاورة نفسه بمجموعة من الاساليب الانشائية هو يعرف جوابها لكنه يطرحها علي سبيل الحسرة مثل (اصخرة انا) و(مالي لا تعيرني هذي المدام ولا هذي الاغاريد) وتلك المفارقات السياقية المصنوعة بإحكام تضفي علي الحسرة حسرة (اردت كميت الخمر .... وجدتها وحبيب النفس مفقود) وتلك المفارقة التي وردت في صيغة اسميه بحيث تؤدي الدلالة المقصودة بأقل عدد من المكونات التركيبية (بما انا باك منه محسود) ومثلها المفارقة المصنوعة في (انا الغني واموالي المواعيد) فالمفارقة مصنوعة بغير الالفاظ التي اعتاد الشعراء استخدامها في صنع المطابقات لكن المفارقة مستفادة من تضاد المعاني، فالغني موجود والاموال ايضا موجودة لكنها ارقام من الوعود وفي هذا تكثيف سياقي للمفارقة اضف ذلك الي تدعيم هذه المفارقة بالتركيب الفعلى (امسيت اروح مثر) الذي تعلق به تمييز ان مؤكد ان هما (خازناً ويداً) وتليها المفارقة (ضيفهم عن القري وعن الترحال محدود وتكثيف هذه المفارقة

يختلف من حيث المكونات التركيبية عن البيت السابق، ففي التركيب السابق ورد تمييز ان متتاليان مؤكدان ومتماثلان لكنه في التركيب لا يرد ذلك التماثل السابق بالضيف في حاجة الي القري لكننا نفاجئ بأن الضيف ويعني المتنبي نفسه في حاجة الي الترحال اضف ذلك الي أنه لا ينال ذلك الترحال ولا يسمح له به فهو محدود، والمتنبي في صنعه لهذه المفارقات يعرض لما ساد بين الناس من عرف مثل (جود الرجال من الايدي) ويقابله بما يلقاه من كافور (وجودهم من اللسان) ويعد هذا لون من التأكيد يشرك فيه المتلقي الذي يفيض الماً وحزناً ثم يدفع اليه بمجموعة من الاحكام هو واثق من قبول المتلقي لها كمثل (لافي الرجال ولا النسوان معدود)، فهم اي كافور وحاشيته جنس يختلف عما عهدناه من اجناس فقد قلبوا الموازين في مصر (فالحر مستعبد والعبد معبود) ونتيجة لذلك فهو يحكم عليهم حكما قاطعاً (إن العبيد لانجاس مناكيد) لكنه يعود الي تلك المفارقات التي ترتبط بعاطفة الحزن الجياشة عنده والتي لاشك في أنها عكست هذا الشعور عند الناقد الكبير وهي (جوعان يأكل من زادي ويمسكني .... عظيم القدر مقصود) مثلها (لذ طعم الموت شـاربه .... المنية عند الذل قند يد) و(الفحول البيض عاجزة .... فكيف الخصية السود).

لكن هناك مؤثرات ايقاعية اخري هي في الحقيقة لا تحظي بنسبة تردد تميزها عن غيرها، لكن ورودها ولو بنسب ضئيلة داخل سياق منتظم من العناصر اللغوية والتركيبية والايقاعية لاشك في انه يعضد نسيج البيت الشعري بل والقصيدة نحو الدلالة التي تتناسب مع هذا الايقاع ومنها تردد الصوامت التي تتصف بالشدة من الناحية النطقية وكذا ذات التردد الضعيف في نسبة الورود في الكلام العربي عموماً مثل تردد العين والتاء في البيت الاول عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضي ام بأمر فيك تجديد يتوسط هذه السلسلة من الصوامت، ضامت مطبق هو الضاد (مضي) وفي البيت التالي تتوزع صوامت مثلها شديدة ايضاً في المكونات (البيداء - دونهم دونك - بيداً - دونها - بيداً)

أما الاحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيداً دونها بيد

وزد علي هذه الصوامت ما تردد في البيت الرابع من اصوات مطبقة مثل الطاء والضاد تعضدها صوامت شديدة اخري في الصيغة الواحدة كالياء في (اطيب)

والجيم والعين في (مضاجعة) اضف ذلك الي ورود الصيغة الاخيرة مصحوبة بمقطع مغلق يضاف الي ذلك الياء والدال التي لا يكاد بيت واحد في القصيدة يخلو من ترددها (الغيد - الاماليد) وكان اطيب من سيفي مضاجعة اشباه رونقه الغيد الاماليد.

وفي البيت التالي تردد صوامت شديدة اخري كالقاف والكاف زيادة علي الدال والياء (يترك - كبدى - قلبي)

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شيئا تتيمه عين ولا جيد

وعنصر التضعيف في الصوامت يعد مؤثراً ايقاعياً معضداً في النسيج الصوتي ومكثفاً للجو العام للمعنى خصوصاً اذا ارتبط ذلك بنوع الصوامت الشديدة التي المعنا اليها مثل التضعيف في (يا ساقيي - هم) اضف ذلك الي تردد الصوامت الشديدة مع صياغها التي وردت فيها (كؤوسكما - ام في كؤوسكما)

يا ساقيي اخمر في كؤوسكما أم في كؤوسمكا هم و تسهيد

وتردد في صار الخصي إمام الابقين بها فالحر مستعبد والعبد معبود

تضعيف الياء الشديدة (الخصي) مع تردد صوت الصاد المطبق في الصيغة نفسها وفي (صار) تدعمها اصوات الهمزة والقاف (إمام - الابقين)

وقد تكون الدلالة احد عوامل اختيار صيغ قسم بتردد لون معين من الصوامت خصوصاً المطبقة والشديدة مثل (تطيعه - العضاريط - الرعاريد) وذلك

لإحداث مفارقة بين شخصية كافور الحقيرة ومن يطيعه من الرجال الاشداء اللذين يفوقونه كرامة وشجاعة وعزة من وجهة نظر المتنبي.

وإن ذا الاسود المثقوب مشفرة   تطيعه ذي العضاريط الرعاريد

وهذا بالاضافة الي المفارقات التركيبية التي يستخدم فيها المتنبي قدرته علي الصياغة كاللجوء الي استخدام النكرات تحتاج الي مكون تركيبي مثلها تتم المعني لكنه يلجأ الي صياغة تركيب كامل هذا المكون احد عناصره مثل (اني نزلت بكذابين/ ضيفهم محدود عن القري) ومثله (ان امرأ/ تدبره - امة حبلي) الذي صاغها علي النحو الاتي

ان امرأ/ امة حبلى تدبره   لمستضام سخين العين مفئود

وهنا مؤثر ايقاعي اخر يتمثل في التنوين والتضعيف بحيث تصبح مواضعها، نقطة ارتكاز يتنفس بها الشاعر عما بداخله كالتشديد في (أمّا - الاحبة - مضاجعة - شيئاً - هم - اصخره - باك - مثرٍ - خازناً - يداً - رخو - منفتق - مستعبد) والحقيقة ان النون تصنع ارتكازاً كالذي يحدثه تنوين اي حرف اخر كما في (إن العبيد لا نجاس) (وان المنية عند الذل قنديد) و (ان امرأ أمة حبلى تدبره) والحقيقة ان التفعيلات العروضية ببحر البسيط التي ينتمي اليها النص ليست لها اي تأثير في تواجد مواضع التنوين او الارتكاز حيث ان ذلك يرتبط باختيار الشاعر للمواد اللغوية التي قد لا يتواجد بها. تنوين عند مواضع نهايات التفعيلات حيث ان المواد اللغوية يكمل بعضها بعضها الاخر لاستيفاء الوحدات الزمنية الخاصة بالبيت وهذه بعض النماذج التي لم يتحقق فيها تنوين المواد اللغوية مع التفعيلات العروضية.

(تطيعه ذى العضاريط الرعاريد)(١) و (الكي يقال عظيم القدر مقصود)

(لمثلها خلق المهرية (العود)   و(اقومه البيض ام اباؤه الصيد)

---

(١) ابو البقاء العكبري - التبيان في شرح الديوان - ج ٢ - ص ٣٩ - ق ٨٦ ضبط وتصحيح مصطفي السقا واخرون - ط مصطفي البابي الحلبي سنة ١٩٧١.

و(عن الجميل فكيف الخصية السود)

وهناك مؤثرات ايقاعية خارجية لعل من اولها اللجوء الي تصريع البيت الاول وذلك الامر الذي اضطر المتنبي الي أن يورد الصيغة الواحدة (عيد) مختلفة المقاطع من حيث النوع والعدد فهو في الشطر الاول من القصيدة يورد الصيغة مكونة من مقطعين الاول طويل مفتوح والثاني مغلقة (عي + دن) وحذف حرف النداء الذي عاد واثبته في نهاية الشطر نفسه ليتكون النداء من ثلاثة مقاطع كلها طويل مفتوح (يا + عي + دو) اضف ذلك الي القافية التي اتسمت بورودها علي هيئة مقطعين طويلين مفتوحين مصحوبة بصامتين شديدين هما الياء والدال مثل (الجديد - بيد - جيد العناقيد - مناكيد - الرعاديد).

وعند تغير حرف المد (الياء) وإنقلابه الي واو فإنه غالباً ما يرد مصحوباً بحرف شديد (قيدود - مفقود - محدود - معدود - موجود - مفئوود).

وهذا بطبيعة الحال في ابيات القصيدة جميعاً غير ان هناك مؤثراً ايقاعياً مرتبط بالوزن ونوع البحر لكنه لن يكون بطبيعة الحال البحر نفسه اذ لا علاقة بين نوع البحر والغرض الشعري او العاطفة المصاحبة له لكن هناك نغماً يبدو صاعداً في بداية البيت ثم يتحول الي نغم هابط في باقي اجزائه او في نصف الشطر الثاني علي الاقل فالتفعيلة (مستعلن) غالبا ما ترد تامة اللهم الا في احايين قليلة حين يحدث لها خبن فتصبح (متفعلن) لكن المؤثر الحقيقي في نوع النغم من حيث الصعود او الهبوط هو التفعيلة الثانية التي ترد في بداية البيت علي هيئة سبب يليه وتد (فاعلن) ثم يتحول الي فاصلة صغري في نهاية الشطر الاول او نصف الشطر الثاني لكنها دائماً تتحول الي سببين خفيفين او مقطعين مفتوحين خصوصاً عند موضع القافية كما المحنا وهذا ما يجعل النغم هابطاً خصوصاً عند نهاية البيت مما يعكس عاطفة الحزن التي اصابت المتنبي والتي انعكس تأثيرها علي الدكتور طه حسين لكنه لم يسجل ملاحظاته علي هذه الظواهر الايقاعية

مكتفيا بإيحاءات وظلال معاني النص والعاطفة المصاحبة له.

واذا عددنا الايقاع لونا من الصنعة التي يركن اليها المتنبي فليس من شك في انه اختار بحراً صعباً هو المنسرح صاغ عليه نصاً يمدح فيه ابا العشائر الحمداني والقافية من المتراكب مطلعه

لا تحسبوا ربعكم ولا طللة　　　　اول حي فراقكم قتله[1]

والبحر صعب كالغرض الذي انشأ من اجله القصيدة وهو غرض خفي يتضح في منتصف القصيدة وحتي اخرها فيز هو بنفسه تائها مفاخراً معتداً بنفسه منقصاً محقراً من شأن من تعرضوا لنسبة فذموه، فالبحر لا يتكون كالعادة من تفعيلات متشابهة تحدث لوناً موسيقياً ناشئاً عن انتظام وتبادل الاسباب مع الاوتاد مواضعها بل لجأ الي هذا البحر الذي يعطي امكانية بعدم الانتظام حيث تتوسط تفعيلة الرمل، تفعيلتي الرجز ويتكرر هذا في شطري البيت فهو لا شك يمثل صعوبة بالغة لا يستطيعها الا المتنبي وذلك بالاستعاضة عن هذا الانتظام بامتلاكه ادوات صنعته من مفردات وتراكيب قادرة علي تشكيل البحر دون خلل.

البند الثاني الذى نريد أن نلفت النظر اليه وهو لجوءه الي الجانب الصوتي حيث استغل امكانات البحر المنسرح استغلالاً محكماً حيث لم ترد التفعيلات كاملة، فتفعيلة الرجز غالباً ما تأتي مخبونه أو مطوية وقد يجتمع الخبن والطي معا في تفعيله واحدة وهذا له دلالة نفسية فمقاطع الكلمات تبدو مخطوفة، النفس فيها إسراع وهي تدل علي ان المتنبي يلهج وهذا الصنيع مناسب لما يريد ان يبرزه المتنبي من غضب وثورة علي حاقديه وحاسديه.

جوهرة يفرح الكرام بها　　　　وغصة لا تسيغها السفلة

---

(١) العكبري – التبيان – ج ٣ – صـ ٢٦٤.

وهناك إمكانية ثالثة ليست متوفرة في البحر لكن المتنبي بمهارته الفائقة استطاع ان يستغلها حيث قصر حرف المد في كلمة انا

انا ابن من بعضه يفوق ابا الـ   باحث والنجل بعض من نجله

وكأن هذا الحرف ليس موجوداً في الكلمة وهذا يدل ايضا علي خطف المتنبي لحرف المد الذي يمتد فيه النفس فقد قصر نفسه نتيجة لما اشرنا اليه من تلهبه وسرعته في الرد علي حاسديه ومبغضيه.

البند الثالث: وهو يتعلق بإيقاع القافية فهي ايضا ذات ايقاع سريع خاطف خصوصاً اذا ما نظرنا الي الضمير او الهاء في اخر الابيات فهي تليق ان تشبع وينفذ النفس من خلالها لكن المتنبي لم يلجأ الي اشباعها وجعلها تشبه هاء السكت لكنه لا يسكت بل يمتد النفس والشحنة العاطفية الي ما يليه من ابيات، حيث يسترجع نفسه ويلتقط انفاسه ليفضي بشحنة عاطفية اخري في البيت التالي، فالقافية ليست منتهي احساس المتنبي.

ان الكذاب الذي أكادبه   اهون عندي من الذي نقله

فلا مبالٍ ولا مداجٍ   ولا فانٍ ولا عاجزٍ ولاُ تَكَله

ودارعٍ سفْتُه فخرّ لقي   في الملتقي والعجاج والعجلة

وسامعٍ رُعْتُه بقافيةٍ   يحار فيها المنقّح القوَلة

نلاحظ عند ارتفاع نغمة الفخر استخدام المتنبي لصيغّة اسم الفاعل مع تطعيمها بالنفي والعطف مع اجزاء الجملة الاسمية وقصرها علي مفرد واحد، تنفيذاً لما اشرنا اليه في الايقاع وهو كونه ايقاعاً خاطفاً سريعاً لاهجا لاهثا فهذا ليس في الايقاع فحسب وإنما نؤكده الان في التركيب حيث يقول (فلا مبال ولا

مداج"، "ودارع سفته" .... نلاحظ في المقطوعة سمة خاصة بالبيتين الاولين وهي ارادة التهويل والتضخيم علي المستمع بإيراد اسم مجرور دون ايراد (رب) المحذوفة. فهو يريد ان يهول من شأن خصمه فلا يحدد صفته الجسمية او اسلحته، فيكتفي بقوله (ودارع) + (وسامع) حتي يترك للمتلقي ان يطلق العنان لنفسه في تصور فظاعه هذه الشخصية، ثم يكمل وصفها من خلال الفخر بنفسه فبدلاً من أن يستغرق عدداً من الجمل في وصفها يستغل هذه الجمل في الزهو بنفسه والفخر بها (ودارع سفته)، (وسامع رعته). اضف ذلك الي ان اجتزاء هذه المكونات التركيبية يرتبط به مؤثر ايقاعي هو انقاص عدد الوحدات الزمنية توافقاً مع البحر المستخدم وإمكانات الزحافات والعلل المتاحة فيه.

(فلا مبال) في هذه المقطوعة وما يليها نلاحظ سمة عامة مشتركة يرتبط فيه الغضب بالفخر بالاحتقار للخصوم، كل ذلك يرد مقترنا بكلمات تحتوي علي حروف شديدة ذات خصائص تحتاج من المتكلم ان يرفع نبرته لما تتطلبه من مجهود عضلي ضخم في نطقها، وهي: الكاف والقاف والجيم والدال واحياناً الهمزة (مثل: مبال، مداج، عاجز، تكلة، لقي، الملتقي، العجاج والعجلة، بقافية، المنقع، القولة، الجهل، الدردر).

والحقيقة ان الشاعر المبدع لا ينتقي من اللغة هذه الاصوات وتلك الحركات والمقاطع التي اشرنا اليها، علي النحو الذي اوردناه لكنه ينتقي صيغاً وأدوات وتراكيب تتفق مع طبيعة تجربته وطبيعته هو ايضا وأما جهده الخاص فيكمن في التوفيق بين هذه المكونات ولكن لاننا محللون لغويون، وردت تحليلاتنا علي هذا النحو التفتيت، فلقد تطرقت ابحاث عدة الي دراسة تكرار الاصوات اللغوية والي قيمتها الموسيقية في التجربة الشعرية. الا انه يصعب علينا ان نستخدم هذا النوع من الابحاث او ان نقتنع بها تماما، لانها سلكت طرقاً وعرة اوصلتها الي الحائط المسدود، فقامت مثلاً بدراسة منفصلة للصوامت والمصوتات واهتمت بطريقة اعتباطية برمزية الاصوات، ولم تستطع هذه الابحاث ان تطرح المشكلة بطريقة منهجية وبعبارات ملائمة وفي كل مداها. مع العلم ان هذه الظاهرة هي اساسية في الكتابة الشعرية الموزونة وغير الموزونة. فلقد عمد كبار الشعراء الي تخصيص

جهد كبير لهندسة القصيدة الصوتية[١] وهذه الظاهرة لا تتميز بها لغة دون سواها، بل كل اللغات قادرة علي استيعاب هذه الموسيقي الخاصة النابعة من التكرار المنتظم ببعض الاصوات اللغوية في اطار بيت شعر واحد او اكثر. ولذا كان لزاماً علينا ان نتحري عن الطريقة الملائمة التي تتيح لنا ان نقوم بهذا النوع من الدراسات بكثير من الموضوعية فالموسيقي عامة والموسيقي الشعرية خاصة هي الحد الفاصل بين المادية واللامادية، فبعض القصائد تستمد ايقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي ضمني غير معلن من التواترات الصوتية والدلالية المميزة، مستقل تمام الاستقلال عن التنسيق التركيبي النحوي لهذه القصائد، ويضاف نظام التواترات هذا الي نظام القافية الخارجي والصارم والمقنن. زد علي ذلك ان واضعي هذه القصائد يعممون علي كل مقاطع بيت الشعر وبالدرجة الاولي علي المقاطع التي تشكل مفاصله الكبري الشروط الخاصة بالقافية في عنصريها الاساسيين الصوتي (اي انها محاكاة كاملة او جزئية لمقطوعة ما) والهندسي (اي اندماجها في اشكال هندسية تتعلق بالتوازي اي التنسيق المتواصل والمتقاطع، او تتعلق بالتنسيق المتداخل.

ويؤدي تطبيق هذه القاعدة، علي كل مستويات التنظيم الممكنة من اصغرها (اي التفعيلة الواحدة) وحتي اكبرها (اي القصيدة بكاملها) مروراً. بالبيت الشعرى والواحد او البيتين او الثلاثة او الدور او القطعة بكاملها. الي خلق مجموعة من الاشكال الهندسية المبنية المتراكبة والمترابطة غالباً بعضها مع بعض، كل شكل يستخدم عدداً متغيراً من العناصر فيرسم علي مستواه الخاص به توازياً أو تساوقاً. وترتبط كل مجموعة منسقة بدورها بمجموعة او مجموعات اخري من القصيدة الواحدة، تتصف هي ايضاً بالمقاييس عينها، وتأخذ هذه المطابقات

---

(١) د. جوزيف ميشال شريم/ دليل الدراسات الاسلوبية صفحة ٨٩ الموسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع/ الطبعة الاولي سنة ١٩٨٤.

الخارجية شكلي التوازي والتساوق اللذين يضافان الي البناء الداخلي الذي تتميز به كل مجموعة. وتقوم هذه التواترات عامة. في اطار شكل هندسي مبني إما علي المحاكاة الشاملة او الجزئية فونيمين بين اثنين علي الاقل (صامت ومصوت، او مصوت وصامت، او صامت وصامت) وفونيمين اخرين في اطار مقطوعة ما. وعلي هذا يعد جوزيف شريم الشاعر "مهندس اصوات" وهذا يعني ان بعض ابيات الشعر تنتظم انتظاماً صوتياً يرتكز علي تكرير الفونيمات المتماثلة والمتشابهة. ولكن هذه التكرارات لا تتساوي في الاهمية بل يعود الدور الرئيسي الي تواتر بعض الوحدات الصوتية التي تشترك في عدد محدد من الأنساق الاساسية. ولكي نتمكن من دراسة البنية الصوتية الشعرية يتوجب علينا ان نحدد شكل هذه الانساق اولاً وان نتعرف الي الهندسات التي ترسمها ثانياً، والحقيقة ان في هذا الرأي اعلاء من شأن الشاعر بصفته المنسق الوحيد للهندسة الصوتية للقصيدة دون الاشارة الي القوالب العروضية والنظام العروضى نفسه الذي يحدد مسألة انتظام الصوامت والمصوتات علي مسافات وابعاد متساوية من بعضها البعض خصوصاً في القصيدة العربية التقليدية ويبدو ان هذا الرأى يستند في اساسه علي نصوص من الشعر الحر يعد الشاعر فيها هو المتحكم الوحيد في طول الجمل او قصرها او توسطها وفقاً للدفقة الشعورية، اضف ذلك الي انواع الصوامت وخصائصها وفقاً للتجربة اذا كانت الحروف هي رموز للاصوات وأن الموسيقي الشعرية ترتكز علي تكرار بعض الاصوات، واذا ما عددنا بنيان المقاطع الصوتية العربية ادركنا ان الشعر العربي يستطيع استيعاب كل الانساق والهندسات الصوتية التي اوردناها في التحليلات السابقة.

وكما حدد الخطيب القزويني (ت ٦٣٩ هـ/ ١٣٣٨م) السجع علي انه تواطؤ الفاصلتين من النثر علي حرف واحد وهذا معني قول السكاكي الاسجاع من

النثر كالقوافي من الشعر. وهو ثلاثة اضرب مطرف ومتواز وترصيع[١] وهكذا يكمن الاختلاف بين الهندسة الصوتية والسجع في ان السجع هو تكرار لحرف واحد في نهاية الفاصلة اي في اخر بعض الكلمات بينما تقوم الهندسة الصوتية علي تكرار اكثر من حرف واحد. وقد يأتي التكرار في اول الكلمة او وسطها او اخرها، اي ان التكرار هو تكرار مقاطع. والسجع هو ضرب من ضروب البديع والصنعة، بينما الهندسة الصوتية هي ترابط الفونيمات فيما بينها وهي تتعلق مباشرة بوجدان الشاعر ومعاناته. والحقيقة ان هذا اللون من الايقاع الحادث بالسجع ذو اهمية بالنسبة لكل من نوعي الشعر العربي التقليدي والحر اذ ان هذا الايقاع يمكن ان يحدث داخل بيت الشعر في القصيدة التقليدية وذلك عند تساوي جملتين او اكثر داخل البيت الواحد او تمتد الي بيتين او اكثر خصوصا في البحور التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين كالبسيط والطويل بحيث تتحد كل تفعيلتين فتصنعا مركبا عروضيا ولغويا في الوقت نفسه ولقد اهتم علماء البلاغة العرب بالظاهرة فرصدوها وحددوا لها شواهد من التراث العربي بغض النظر عن الجانب العروضي المتعلق بالابحر والاوزان. إذ ان تركيزهم كان منصبا علي الجانب الايقاعي وما يرتبط من مواد لغوية حسنة التقسيم وهذه المسائل يصح فهمها علي انها نشاط تعبيري يسلك طرائق لغوية قد اعدت له وهيئ للمضي عليها. ومن نماذج ما رصده البديعيون الايقاع الحادث بالتوشيع وهو في مصطلح علماء البيان ان يأتي المتكلم بمثني يفسره بمعطوف ومعطوف عليه، فيوسع الاسم المثني بما يدل علي معناه ويرشد اليه علي جهة العطف.

ومثاله قوله عليه السلام، يكبر ابن ادم ويشب معه خصلتان الحرص وطول الامل. وقوله عليه السلام: خصلتان لا تجتمعان في مؤمن: البخل وسوء الخلق[١] ولا يفي ببيان هذا النحو من انحاء التعبير القول بأنه جنس من اجناس المحسنات

---

(١) الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة بيروت، دار الجيل، صفحة ٢٢٢ - ٢٢٦.

البديعية، بل يلتزم فيه اعتبار العلاقة بين صيغتي التثنية بالحرف والتثنية بالعطف في العربية. وإنما ينبغي ان يقال انه نمط من انماط التفكير العربي[٢] يظهر في الشعر والكلام ويفي بمطالب امكن واثبت من مطلب الحاجة الي التحسين البديعي.

ومن امثلة ذلك في الشعر قوله:

كأنما مهجتي شلو بمسبعة ... ينتابها الضاريان الذئب والاسد

قد غاب عن مقلتي نومي لبعدكم ... وخانني المسعدان الصبر والجلد

امسي واصبح من تذكاركم وصباً ... يرثي له المشفقان الاهل والولد

قد خدد الدمع خدي من تذكركم ... واعتادني المضنيان الوجد والكمد

والامثلة غير ذلك كثيرة. وتظهر سيطرة هذه الروح علي شعراء العربية في ابيات لاحمد بن ابي طاهر ونسبها اليمني لابن الرومي يمدح عبد الله بن سليمان بن وهب وفيها يقول:

اذا ابو قاسم جادت لنا يده ... لم يحمد الاجودان البحر والمطر

وإن اضاءت لنا انوار غرته ... تضاءل النيران الشمس والقمر

وإن نضاحده او سُلّ عزمته ... تأخر الماضيان السيف والقدر

من لم يبت حذراً من سطو صولته ... لم يدر ما المزعجان الخوف والحذر

ينال بالظن ما يعيا العيان به ... والشاهدان عليه العين والاثر[٣]

فقد تفنن الشاعر بتكرير الصيغة تكراراً لازمه في هذه الابيات من القصيدة، فصرف الانتباه عن كل شئ فيها الا انه يعقد التثنية بالحرف ثم يفكها

---

(١) الطراز ليحيي بن حمزة العلوي ٣/ ٨٩ القاهرة ١٩١٤م

(٢) السيد ابراهيم محمد - الضرورة الشعرية دراسة اسلوبية. صـ ١١٤ دار الاندلس - ط ٣ - ١٩٨٣م.

(٣) انظر الطراز ٢/ ٤، ٣/ ٩٠.

بالعطف. والحقيقة ان هذا اللون من الايقاع يعد اضافة ايقاعية اخري الي مجموعة المكونات التي المعنا اليها في تحليل النصوص التي سبق ان اوردناها ، لكن الحال يختلف قليلا في الشعر الحر فقد استفيد من الايقاع الحادث بالسجع في احداث لون من الايقاع يعد بديلا للتصريع والتقفية في الشعر التقليدي، ذلك ان الشاعر الذي يكتب شعراً حراً يمكن ان يتحكم في اسطره الشعرية وفي نهايتها بخاصة بحيث تحدث نهايات الاسطر معا تشكيلا ايقاعيا منسجما خصوصا اذا ارتبط ذلك باختيار مكونات لغوية تنتهي بصوامت او صوائت يتسق بعضها مع البعض الاخر.

والحقيقة ان الالوان البديعية التي تتخذ سمة جمالية تضاف الي النظم لا يمكن من خلالها استبطان النسيج الصوتي من خلال جميع مكوناته وعناصره اللهم الا من خلال انواع الصوامت التي تستهم في تكوين المواد اللغوية المختلفة ومراعاة نسبة ترددها كأنواع الصوامت الشديدة في (الضاريان - الوجد - الكمد) ومقارنتها بتردد الصوامت الاخري الرخوة او التي لا تستغرق جهداً من الناطقين ففي قول الخنساء عن صخر علي سبيل المثال:

* حمال الوية، شهاد اندية قوال محكمة للجيش جرار

فالبيت من بحر البسيط وتفعيلاته مزدوجات من (مستفعلن + فاعلن) متطابق معها المواد اللغوية من حيث التركيب النحوي والبناء الصرفي ومواضع الارتكاز وكذا الحركات اللهم الا المكون الاخير الذي لابد ان يكسر النسق من اجل القافية، فمكونات هذا البيت لا تتسم بالتصاعد او اختلاف المقاطع من حيث الانفتاح والانغلاق او طولها وقصرها وعلي هذا تظل نسبة تردد الصوامت وصفاتها هي المميز الوحيد لاستبطان النسج الصوتية لعبارات البيت. وفي اطار هذا يتناول الدكتور شكري عياد بعض النماذج الحديثة من الشعر الحر فيري ان الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن كما حرر الوزن من القافية. واذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحاً تاماً في بعض المقاطع فإن تحرير القافية

من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معدوم ترد فيه. وقد اتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في اشكال اكثر شمولا من البيت، اذ أن البيت فقد اكتماله القديم، وتفتت الي وحدات متفاوتة الطول، اشبه بالجمل الموسيقية التي يجب ان تلتئم في وحدات اكبر.

ويورد لذلك نصاً للشاعر:

رباه ماذي الليلة البارده

نجومها افله .... خامدة

وريحها معولة شاردة

اسير في طريق

قفرٌ من الرفيق

الوك لحن لوعة

ممزق العروق

وصحوتي غارقة

في مهمة سحيق

قنينة مهشمة

ولقمة مسممة

وخطوة محطمة

وصخرة مبهمة

تلوح خلف الاكمة

مشنقة مرممة

فنجد وفرة القوافي لا يعدلها الا سرعة التنقل بينهما، ان وظيفة القافية هنا لم تعد ضبط الوزن، انها اهم من الوزن[١]، فهذه القوافي التي ترد نهايات لجمل متساوية متطابقة الايقاع من حيث المقاطع وتردد الصوامت والصوائت مثل (قنينة مهمشة - ولقمة مسممة - وخطوة محطمة - وصخرة ميممة - مشنقة مرممة).

وتلك الدراسات تعد حديثة حيث ظهر اغلبها في الثمانينات، لكن هناك دراسات اخري ظهرت في الان نفسه وكان ينتظر ان تواكب او تفوق ما سبقها من دراسات لكنها في الحقيقة تدور في إطار الملاحظات القديمة التي كان يلاحظها النقاد علي الشعراء ومن ذلك دراسة نازك الملائكة[٢] التي يبدو من ظاهرها انها تهتم بالاوزان وتطورها لكنها في الحقيقة تتعلق بالخصائص المعنوية للشعر العربي ففي معالجتها لقضية التكرار في الشعر تري ان اسلوب التكرار يحتوي علي كل ما يتضمنه اي اسلوب اخر من امكانات تعبيرية. انه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع ان يغني المعني ويرفعه الي مرتبة الاصالة، ذلك ان استطاع الشاعر ان يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، والا فليس ايسر من ان يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر الي اللفظية المبتذلة التي يمكن ان يقع فيها اولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والاصالة، والقاعدة الاولية في التكرار، ان اللفظ المكرر ينبغي ان يكون وثيق الارتباط بالمعني العام، وإلا كان لفظيه متكلفة لا سبيل الي قبولها، كما انه لا بد ان يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلاً، ان يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، او لفظاً ينفر منه السمع، الا اذا كان الغرض من ذلك "دراميا"، يتعلق بهيكل القصيدة العام.

---

(١) شكري محمد عياد، موسيقي الشعر العربي، ص ١٠٥.

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، من ص ٢٦٣ - ٢٦٤.

ونازك تتبع في رصدها لظاهرة التكرار اسلوباً معيارياً فهي تستقبح بعض النماذج وتستحسن نماذج اخري متبعة في ذلك الطريقة التقليدية في التقسيم فهي تقسم ورود التكرار الي تكرار كلمة، فجملة، فشطر، وهكذا.

فمن النماذج المبتكرة عندها تكرار كلمة نسيت في قصيدة نهر النسيان لمحمود اسماعيل، فهذا تكرار يتعلق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام، وهو احد الاسباب التي تجعلها تعده تكراراً ناجحاً غير لفظي، وهي تورد نموذج من القصيدة ليلاحظ القارئ العناية الكبيرة التي صبها الشاعر علي ما يلي لفظة "نسيت" في كل بيت، وهو سر جمال التكرار ونجاحه من وجهة نظرها[١]

ونسيت الانسام تنقل في المرج صلاة الطيور للغدران ونسيت النجوم وهي علي الافق نشيد مبعثر الاوزان ونسيت الربيع وهو نديم الشعر والطير والهوي والاماني ونسجته الخريف وهو صبامات نسجته شيبة الاغصان ونسيت الظلام وهو اسي الارض وتابوت شجوها الحيران ونسيت الاكواخ وهي قلوب داميات تلفعت بالدخان ونسيت القصور وهي قبور ضاحكات البلي من البهتان فهي تري ان هذا النموذج يتوافر فيه الشرطان، فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق، وما بعده قد لقي عناية الشاعر الكاملة وواضح ارتباط التكرار لديها بالمعني دون ارتباطه بأي تأثير ايقاعي، فالوحدة المكررة تشكل تفعيلة كاملة "فعلاتن وهي تفعيلة الرمل المخبونة التي لم تتردد في مواضع معينة من الاسطر الشعرية.

نازك تورد بعد تكرار الكلمة، تكرار العبارة، وهي تري اقل في شعرنا المعاصر، والحقيقة ان هذا اللون من التكرار قد ورد في الشعر الجاهلي وهي تستشهد علي ذلك بنموذج من شعر المهلهل[١]

ذهب الصلح او تردوا كليبا	اوتحلو علي الحكومة حلا
ذهب الصلح او تردوا كليبا	او اذيق الغداة شيبان ثكلا

---

(١) المرجع السابق ص ٢٦٦.

ذهب الصلح او تردوا كليبا   او تنال العداة هو ناوذلا

والنموذج من بحر "الخفيف" الذي تتبادل فيه الاسباب والاوتاد مواضعها لكن ذلك لن يكون له ادني تأثير ايقاعي الا اذا ارتبط بالمادة اللغوية، والحقيقة ان المادة اللغوية المترددة لملء هذه التفعيلات تعد واحدة وهي:-

ذهب الصلح او تردوا كليباً

وتردد هذه العبارة علي هذا النحو يجعل (٥٠٪) من مكونات البيت اللغوية حاداً ثابتاً والتأثير الايقاعي يعتمد بطبيعة الحال علي اختلاف النسب اما صعوداً او هبوطاً.

والحقيقة اننا لا نستطيع ان ننكر قيمة دراسات حديثة اخري جادة استغرقت معظم المؤثرات الايقاعية التي يمكن ان يضفيها الشاعر العربي علي نصوصه بما امتلك من ملكه شعرية وقدرة لغوية وذلك باستخدام مناهج حديثة مطبقة علي نصوص عربية اصيلة كتبت بلغة راقية تمثل النسق الفصيح من الاستخدام العربي، تلك الدراسة التي انجزها الدكتور. محمد الهادي الطرابلسي في رصده لخصائص الاسلوب في الشوقيات، فقد رصد بالاحصاء والنسب اغلب العناصر الصرفية واللغوية عموماً التي تستهم في تشكيل الايقاع، واستنبط في اغلب الاحيان

---

(١) المرجع السابق ص ٢٦٦.

ارتباط ذلك بالمعاني الوظيفية للعناصر والمكونات، وقد تميزت الدراسة بأنها شريحة كبري بل من اكبر شرائح النصوص الشعرية العربية اضف ذلك الي انها لمبدع واحد مما يسهل الاستفادة من قيمة النسب والاحصاءات ورصد مراحل انتاج هذا المبدع والتمييز بين الفنون الشعرية المختلفة التي كتبت فيها وقد نشرت هذه الدراسة ضمن منشورات الجامعة التونسية للعلوم الانسانية، ولعل تباين هذه الدراسات التي عرضنا لها في مستوي التناول والمنهج ميزة تفتح الباب وتعبد الطريق امام الباحثين ليضرب منهم من استطاع بسهمه.

خاتمة ونتائج

وبعد فما زالت الدراسات العربية النصية بعامة والمتعلقة بالشعر بخاصة لا تستند الي معيار واحد في التحليل او التفسير، فقد اتخذت من القيمة البيانية للاحرف ودروها في تشكل الصيغ منطلقاً تحدد به الدلالات وظلالها واضاف بعضهم عناصر اخري كخصائص الصوامت والحركات وصفات كل منها وكذا احساس الجهاز النطقي عند التلفظ بهذه المكونات اللغوية كما اضافوا اليها عنصري المتلقي والباث ودور كل منهما في عمليتي الانشاء والتلقي ومن هنا فقد ظلت العملية تذوقية تتوقف علي احساس المحلل والمفسر ودرجة انطباعه بالتجربة بالرغم من استناد الباحثين الي قيم علمية مادية في التحليل مبنية علي الاحصاءات ومراعاة النسب ودرجات التردد ووضعها في الاعتبار معاملات جديدة كالنبر وحساب مواضع الارتكاز سواء في حالة النبر الشعري او النبر اللغوي. ولكن كل هذه المجهودات لم تصل بعد الي درجة من اليقين تمكن الدراس من ان يتخذها منطلقاً لتحليل الشعر العربي لتعقد علاقات التنغيم والايقاع وصعوبة تحديد جوهرها وهذا شئ يعانيه دراسو الموسيقي الشعرية من الغربيين انفسهم الذين نقلت عنهم بعض النتائج والتي اصبحت موضع تطبيق علي بعض النصوص العربية. ونعرض للنتائج التي استخلصناها من هذه الدراسة وهي:

١- ليس للفوارق اللهجية دور في المؤثرات الايقاعية لان الشعر العربي يكتب بلغة ادبية واحدة.

٢- لم ينتبه علماء العربية الي دور الحركة ونوعها في الايقاع بالرغم من اعطائهم للحركات والحروف والصيغ دلالات محددة بينما حظيت الحركات باهتمام وتفسير في اطار الدرس النحوي خصوصاً عند تفسير اعطاء الفتحة للمنصوبات والضمة للمرفوعات.

٣- استند محللو لغة الشعر ودارسو الايقاع في العصر الحديث في اعمالهم اللغوية والنقدية الي فكرة القيم البيانية للحروف التي ورثوها عن القدماء.

وكذا إمساس الالفاظ أشباه المعاني.

٤- علي المحلل الاسلوبي ان يتجنب الات تطبيق مناهج ووسائل التحليل الحديثة خصوصاً علي لغة القرآن واستمداد احكام منها لتطبقها علي لغة الشعر او العكس

٥- الحقائق والبديهيات المستمدة من نصوص متعددة يجب الا تعمم للحكم بها علي عناصر ومكونات نص خاص مشروع دراسة علمية.

٦- يجب استخدام نصوص ذات طابع خاص تتلاءم مع انماط التحليل المقترحة في نظرية تحليل الدوران والا عدت النظرية عديمة الجدوي.

٧- لنظرية تحليل الدوران قضايا محددة لا تتعداها لتكون مجالا للتطبيق علي التراث العربي

٨- عند انشاء نظرية ما يوصي البحث بعدم الاعتماد علي نتائج ابحاث اخري تطبيقيه من خارج النظرية.

٩- للنبر اللغوي دور هام في استبطان النسج الصوتية خصوصا عند فرط عقد البيت المنظوم.

مصادر ومراجع

١- الاصفهاني. ابو الفرج الاغاني. طبعة دار الكتب المصرية

انيس ابراهيم. موسيقي الشعر. الانجلو المصرية

٢- الاصوات اللغوية ط ٣ - ١٩٦١

٣- من اسرار اللغة ط ٦. الانجلو المصرية سنة ١٩٧٨م

٤- اللهجات العربية د. ت

٥- برجشتراسر - التطور النحوي للغة العربية ط ١٩٢٩م بشر د. كمال محمد.

٦- علم اللغة العام. الاصوات القاهرة. دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٧١.

٧- التنوخي ابو يعلي - القوافي - تحقيق د. عوني عبد الرؤوف ١٩٧٥م.

القاهرة عبد التواب. د. رمضان.

٨- "المدخل الي علم اللغة ومناهج البحث اللغوي" الخانجي - القاهرة ١٩٨٥

٩- توفيق حسن. اتجاهات الشعر الحر ط ١٩٧١.

الثعالبي - ابو منصور

١٠- فقة اللغة وسر العربية . مطبعة الاستقامة - د. ت.

الجاحظ - ابو عثمان عمرو بن بحر

١١- البيان والتبيين جـ ١.

تحقيق عبد السلام هارون سنة ١٩٤٨. مكتبة الخانجي - القاهرة

(بن جني- ابو الفتح عثمان

١٢- الخصائص - تحقيق محمد علي النجار - دار الكتب، ١٩٥٥م القاهرة.

١٣- حجازي. د. محمود فهمي. اللغة العربية عبر القرون. ط القاهرة ١٩٧٨م

د. حسان تمام.

١٤- مناهج البحث في اللغة ط ١٩٥٥م - القاهرة

١٥- اللغة العربية مبناها ومعناها - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م

حسين - د. طه -

١٦- مع المتنبي - المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين بيروت ١٩٨١.

حلمي. د. خليل

١٧- الكلمة دراسة لغوية ومعجمية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠م

د. درويش د. عبد الله

١٨- المعاجم العربية . ط مصر ١٩٥٦م.

ابو ديب. د. كمال.

١٩- في البنية الايقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل - بيروت ط. ٢ عام ١٩٨١م.

الراجحي - د. عبده

٢٠- فقة اللغة في الكتب العربية - دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٨م.

ابن رشيق. ابو علي الحسن

٢١- العمدة في محاسن الشعر وادابه - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - ط. الثالثة ١٩٥٥م عبد الرؤوف - د. محمد عوني.

٢٢- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف/ ط القاهرة ١٩٧٦م

ريتشاردز

٢٣- العلم والشعر - ترجمة د. مصطفي بدوي الناشر الانجلو المصرية.

٢٤- الزبيدي - تاج العروس ط، بيروت

٢٥- السعران د. محمود. علم اللغة. مقدمة للقارئ العربي. الاسكندرية دار المعارف ١٩٦٢.

٢٦- سيبويه. الكتاب - ت - عبد السلام هارون

شريم - جوزيف ميشال

٢٧- دليل الدراسات الاسلوبية بيروت ط الاولي عام ١٩٨٤.

عابدين. د. عبد المجيد

٢٨- محاضرات في علم اللغة الحديث - الاسكندرية ١٩٨٦م

العكسري - ابو هلال

٢٩- الصناعتين - ط. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم القاهرة - ١٩٥٢م.

العقاد/ عباس محمود.

٣٠- اشتات مجتمعات في اللغة والادب - دار المعارف ١٩٨٢م -

٣١- اللغة الشاعرة

٣٢- مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية - مكتبة غريب سنة ١٩٨٨.

العكبري - ابو البقاء

٣٣- التبيان في شرح الديوان - مصطفي السقا وآخرون ط الحلبي ١٩٧١م

عمر. د. احمد مختار.

٣٤- البحث اللغوي عند العرب ط٢ ١٩٧٦.

٣٥- دراسة الصوت اللغوي - القاهرة - عالم الكتب - الطبعة الاولي ١٩٧٦م

٣٦- عياد. د. شكري - موسيقي الشعر - اصدقاء الكتب د. ت

العلوي - ابن طباطبا

٣٧- عيار الشعر ت: د/ ط الحاجري ود زغلول سلام مصر سنة ١٩٥٦ الناشر التجارية

العلوي يحيي بن جمزة

٣٨- الطراز - القاهرة ١٩١٤م.

- ابن فارس - احمد

٣٩- الصاحبي في فقة اللغة وسنن العرب في كلامهم المكتبة السلفية - القاهرة ١٣٢٨هـ

الفراهيدي - الخليل بن احمد

٤٠- العين - تحقيق عبد الله دوريش - بغداد ١٩٦٧م

فلاش. د./ هنري

٤١- كتاب العربية الفصحي. ت د/ عبد الصبور شاهين بيروت سنة ١٩٦٦م.

قباني - نزار

٤٢- الشعر قنديل اخضر" - بيروت ط ٣ ١٩٦٧

القرطاجني - حازم

٤٣- منهاج البلغاء وسراج الادباء - تونس ١٩٦٦م

القزوينى - الخطيب

٤٤- الايضاح في علوم البلاغة - بيروت - دار الجيل

القيرواني - ابو عبد الله القزازي

٤٥- ما يجوز للشاعر - المنجي الكعبي - تونس سنة ١٩٧١.

عبد اللطيف د. محمد حماسة

٤٦- ظواهر نحوية في الشعر الحر - الخانجي بالقاهرة ١٩٩٠م

الملائكة - نازك

٤٧ - قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٨٣م.

محجوب - د، فاطمة

٤٨- دراسات في علم اللغة - القاهرة - دار النهضة العربية ١٩٧٦م

محمد - السيد ابراهيم

٤٩- الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية الاندلس سنة ١٩٨٣م

مندور. د. محمد

٥٠- في الميزان الجديد" ط نهضة مصر. بالفجالة د. ت

مندور. د. مصطفي.

٥١- اللغة بين العقل والمغامرة - منشأة المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٧٤م.

موسي - د. علي حلمي

٥٢- إحصائيات وجذور معجم لسان العرب باستخدام الكمبيوتر - الكويت ١٩٧٢م - بيروت ١٩٧٣م.

٥٣ الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه النويهي .

٥٤- د. محمد قضية الشعر الي. ط ١٩٦٦م

٥٥- قضية الشعر الجديد - ط٢ القاهرة سنة ١٩٧١

٥٦- عناصر مهملة في الموسيقي الشعرية - مجلة الثقافة عدد ٢٧ - ٢١ يناير ١٩٦٤م - دوريات. هـ ابن هشام - جمال الدين

٥٧- "مغني البيان عن كتب الاعاريب:. احياء الكتب العربية - القاهرة ابن يعيش

٥٨- المفصل - القاهرة - ادارة الطابعة المنيرية يونس علي.

٥٩- النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥.

المراجع الاجنبية

- Crystal. D; Linguistics, penguin Books, London, 1974.

- Catherine Kerfrat - orecchiani, la cannotalion, France, PVL, 1977.

- Jakobson. R "Essais de linguistique générale, Paris, Minuit (1).

- Hartman and stork. Dictionary of Language and Linguistics. london, 1972.

فهرس المحتويات